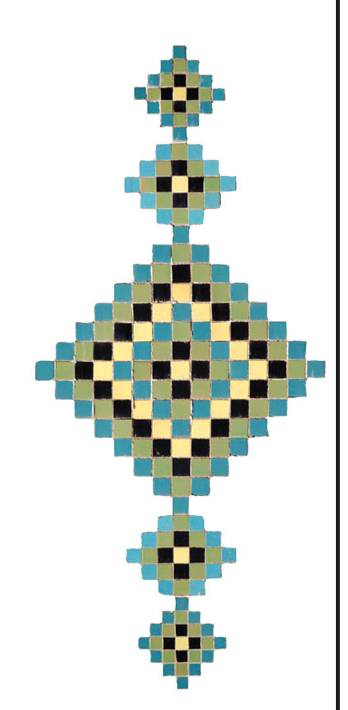


LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 147, Février 2018, 13e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
La province de Zanjân,
de la préhistoire à nos jours (I)
www.teheran.ir



Recto de la couverture:
Les montagnes de Mahneshân, Zanjân

La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap



Sommaire



LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 147 - Bahman 1396
Février 2018
Treizième année
Prix 2000 Tomans
5 €





www.teheran.ir

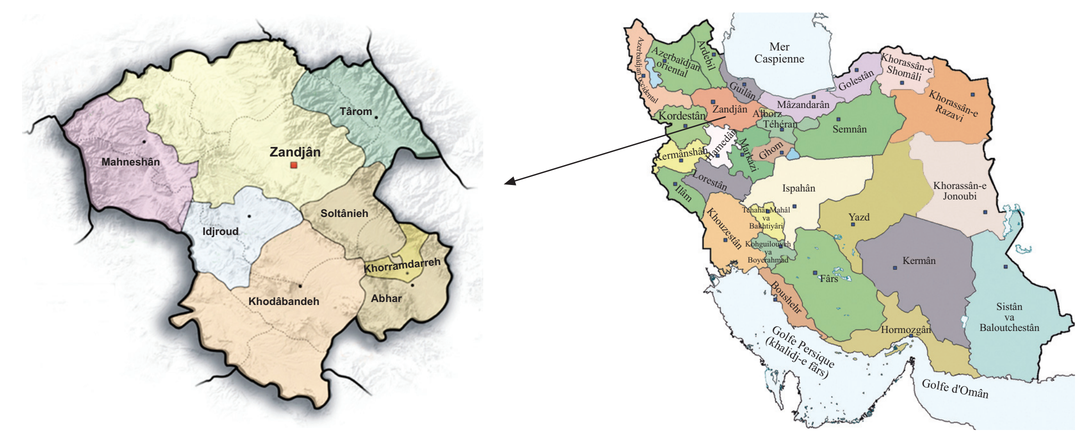
CAHIER DU MOIS

CULTURE

LECTURE

Présentation générale de la province de Zanjân

Afsâneh Pourmazâheri



La ville de Zanjân est la capitale de la province du même nom en Azerbaïdjan iranien. Elle se trouve à 298 km au nord-ouest de Téhéran, sur l'autoroute principale menant à Tabriz, et à environ 125 km de la mer Caspienne. Par le passé, elle s'appelait Khamseh, ce qui signifie «province à cinq tribus», dont l'une appartenait aux zones de l'ancienne province de Gerrus. L'actuelle province de Zanjân est située sur un plateau au nord-ouest du centre de l'Iran. La province de Hamedân est située à l'est, la province de l'Azerbaïdjan occidental à l'ouest, la province du Kurdistan au sud, tandis que les provinces d'Ardabil et d'Azerbaïdjan oriental sont situées au nord de cette province. Les cantons d'Abhar, Ijrud, Khodâbandeh, Khorramdarreh, Târom et de Mahneshân constituent ladite province.

Les Azéris sont le principal groupe ethnique de la province, suivis des Tâts. Les villes et les villages au sud-ouest de la province de Zanjân ont une population principalement kurde mais comme toutes les autres ethnies de l'Iran, la *lingua franca* est le persan.



▲ *Sandales traditionnelles appelées* chârough

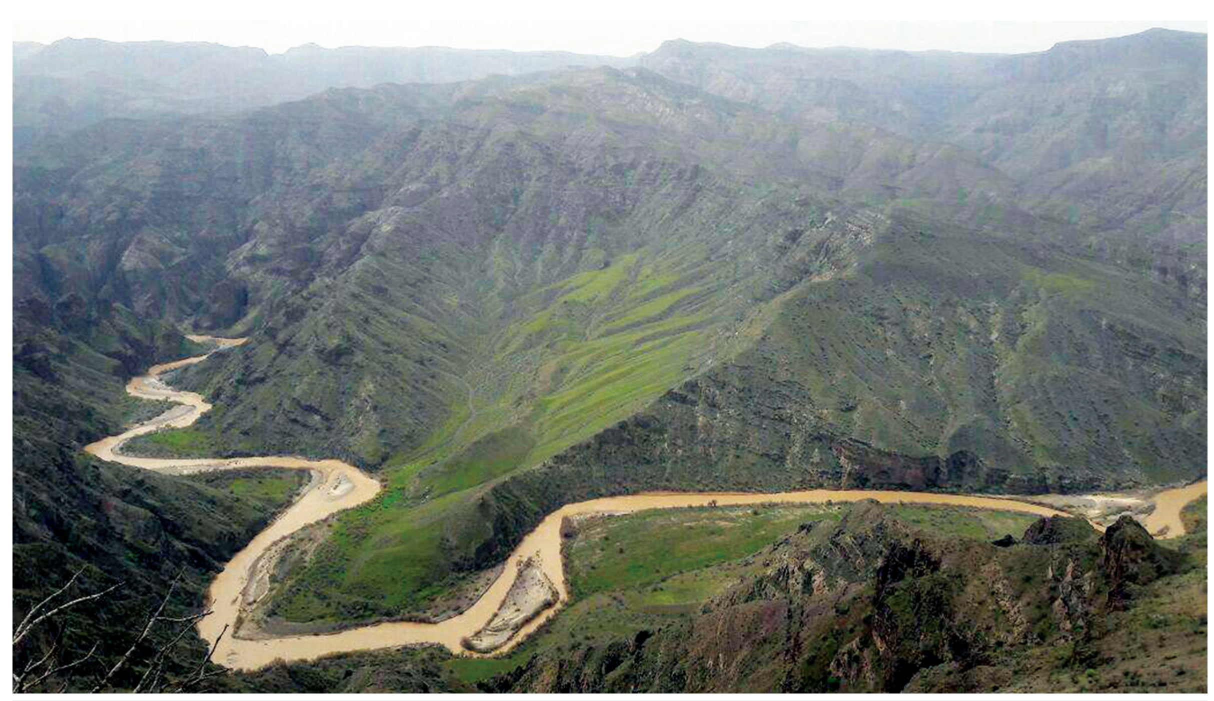


▲ Malileh*, un artisanat fait de fils d'argent*

Zanjân est connue pour ses beaux objets artisanaux tels que les couteaux, les sandales traditionnelles appelées *chârough*, et le *malileh*, un artisanat fait de fils d'argent. Zanjân est depuis longtemps célèbre pour ses couteaux inoxydables et tranchants, tradition qui est en voie de disparition aujourd'hui. De nombreux villageois sont des tisseurs de tapis traditionnels, sans doute l'artisanat le plus populaire de la province. L'agriculture est la principale occupation des habitants de Zanjân et les cultures comprennent le riz, le maïs, les oléagineux, les fruits et les pommes de terre. La volaille, le bétail et les moutons y sont aussi élevés. La région est célèbre pour ses raisins sans pépins. Les produits manufacturés comprennent les briques, le ciment, le riz blanchi et les tapis. Elle détient également d'importantes réserves de chrome, de plomb et de cuivre.

La province de Zanjân comprend d'une part, des plaines, et de l'autre, toute une région montagneuse. De nombreuses rivières coulent dans cette province, dont la plus importante est la rivière Qezel Ozan. Sur le plan climatique, la province de Zanjân, sous l'influence des courants d'air humides du nord-ouest, bénéficie de deux types de climats différents: un climat montagneux avec des hivers froids et enneigés, et des étés tempérés. En revanche, la région de Târom Olyâ connaît un climat chaud et semi-humide,

> La province de Zanjân a une histoire très ancienne, avec des vestiges datant de la période préhistorique (7e millénaire jusqu'au début du 3e millénaire avant notre ère.). Ceux du 2e et du 3e millénaire av. J.-C. appartiennent à une civilisation prospère du plateau central de l'Iran, notamment dans la région d'Ijrud.



▲ *Rivière Qezel Ozan*


▲ *Culture du riz, Târom*

avec des étés chauds et des hivers doux. Le pourcentage de précipitations et d'humidité est plus élevé dans la plaine de Zanjân, notamment au printemps et en hiver. Cependant la province souffre parfois de longues périodes de sécheresse.

Des fouilles archéologiques ont permis de retrouver des traces d'homme ayant vécu à l'époque paléolithique dans cette région. La province de Zanjân a une histoire très ancienne, avec des vestiges datant de la période préhistorique (7e


▲ *Dôme de Soltâniyeh ou Khodâbandeh. Hammâm de Sâlâr se situe au premier plan de la photo*

millénaire jusqu'au début du 3e millénaire avant notre ère.). Ceux du 2e et du 3e millénaire av. J.-C. appartiennent à une civilisation prospère du plateau central de l'Iran, notamment dans la région d'Ijrud. L'étude des gravures noires sur les faïences de couleur chamois ou crème permet de mettre en évidence un lien de continuité entre les traces de civilisation retrouvées sur les collines de Dâmghân, Hessâr, Siâlk et Ijrud. On y trouve également des faïences gris-noir qui correspondent à la période de migration aryenne vers cette région. Ce type de faïence est semblable à une théière à long bec retrouvée dans la majorité des tombes de cette époque et utilisée dans les cérémonies funéraires. Selon les documents assyriens, cette zone correspond à une région appelée Andia au IXe siècle av. J.-C., et ses habitants auraient été en communication avec les tribus Lulubi et Gouti résidant sur les pentes de la chaîne de montagnes Zagros. L'abondance des pièces, notamment des dariques (monnaie d'or achéménide) et des rhytons (vase en terre cuite ou en métal) découvertes dans les vestiges près de Khodâbandeh montre que cette région était très prospère sous les Achéménides. D'après certains historiens comme Hamdollâh Mostowfi, savant iranien du XIVe siècle, Zanjân aurait été construite par Ardéshir ou Artaxerxès Ier, premier roi de l'empire Sassanide, au IIIe siècle. Pendant les périodes parthes et sassanides, les vallées de Zanjân et de Qezel Ozan furent des zones prospères de la région, notamment connues pour l'existence d'un temple zoroastrien, le Temple du Feu de Tashvir, dont il ne reste que des ruines.

Pendant la période islamique, la région fut surtout marquée par la conquête ottomane. Selon les textes et témoignages existants, pendant la période islamique, sous le règne des diverses dynasties telles que les Seldjoukides et les Ilkhanides, particulièrement du XIe au XIVe siècle, cette région prospéra économiquement et culturellement. L'une des raisons pour lesquelles Soltâniyeh (ville qui abrita plus tard le mausolée d'Oldjaïtou, connu pour son architecture particulièrement intéressante) fut choisie comme capitale est que l'ensemble de la région atteignit un apogée économique au XIVe siècle. Ce territoire fut ravagé pendant l'attaque mongole, mais il retrouva son importance sous le règne de Soltân Mohammad Khodâbandeh (appelé originairement Oldjaïtou, prince mongol et huitième roi ilkhanide de Perse) et devint de nouveau la capitale, cette fois, des Ilkhanides, entre 1306 et 1335. Conformément aux ordres d'Oldjaïtou, un rempart fut

Pendant les périodes parthes et sassanides, les vallées de Zanjân et de Qezel Ozan furent des zones prospères de la région, notamment connues pour l'existence d'un temple zoroastrien, le Temple du Feu de Tashvir, dont il ne reste que des ruines.



▲ *Temple du Feu de Tashvir*

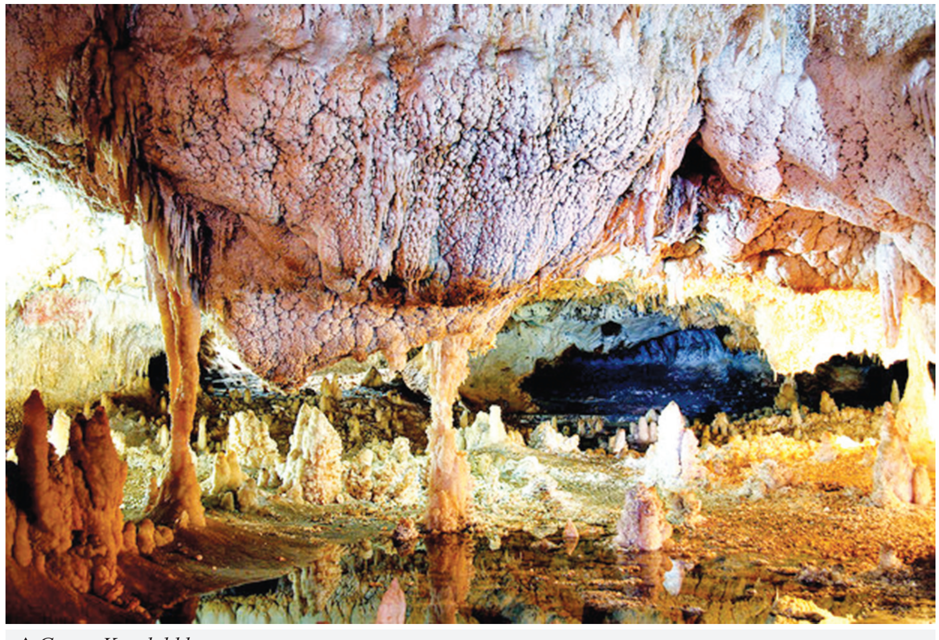
construit autour de Soltâniyeh au milieu duquel fut construit un immense fort. Il fit également construire un grand dôme qui devait abriter sa tombe connue aujourd'hui sous le nom de «Gonbad» ou dôme de Khodâbandeh. Pendant le règne d'Oldjaïtou, Soltâniyeh fut considérée comme l'une des villes les plus importantes des Ilkhanides après Tabriz. La particularité des habitants de Zanjân à l'époque ilkhanide était le fait qu'ils parlaient tous le pehlevi ou le moyen-perse, une forme médiane du vieux perse parlé à l'époque sassanide.

Au milieu du XIVe siècle, après le déclin des Ilkhanides, les Sarbedârâns, dynastie locale parmi tant d'autres apparues après la chute des Ilkhanides, arrivèrent au pouvoir dans cette région. Mais lors de l'attaque de Tamerlan, Zanjân tomba de nouveau en ruine. Ce n'est que sous le règne de Shâh Tahmasb Safavide et celui de Mohammad Khân Qâdjâr que ce territoire commença à connaître un certain progrès culturel et économique.

Zanjân a toujours eu de l'importance, en raison de son emplacement stratégique sur la route commerciale de Rey à l'Azerbaïdjan. Certains des sites célèbres de la ville comprennent un bazar traditionnel, une mosquée Jâme', le mausolée Mollâ Hassan Kâchi et le lavoir de Zanjân. La ville est également connue pour une découverte importante qui eut lieu en hiver 1993: celle de momies appelées plus tard «hommes de sel». Il s'agit de six corps humains datant de l'Antiquité tardive et préservés par momification naturelle dans la mine de sel près de Chehrâbâd à Zanjân. La tête et les pieds de l'un de ces hommes de sel sont actuellement exposés sous verre au Musée national d'Iran, tandis que les autres sont exposés au Musée



▲ *Les montagnes de Mahneshân*



▲ *Grotte Katalehkhor*

d'Archéologie de Zanjân, dans le Manoir Zolfaqari. La ville possède plusieurs attractions naturelles, notamment la cascade Charchar, la grotte Kataleh Khor ou Katalehkhor, la cheminée des Djinns, les montagnes de Mahneshân et la source thermale de Garmâb. Une station de ski appelée Pâpâyi située près de la ville accueille plusieurs centaines de skieurs chaque année. ■



▲ *Station de ski de Pâpâyi*

Bibliographie:

- Granville, E. (2004), *A Traveller's Narrative Written to Illustrate the Episode of the Báb*, Kalimat, Los Angeles.
- Malâyeri, Mohammad (2006), *Târikh va farhang-e Iran* (Histoire et culture de l'Iran), Tous, Téhéran.
- Roux, Jean-Paul, (2006), *Histoire de l'Iran et des Iraniens*, Fayard, Paris.

La province de Zanjân: la géographie, la faune et la flore

Babak Ershadi

La province de Zanjân est une région semi-steppique composée de zones montagneuses, de plaines couvertes d'une végétation modeste, et de zones forestières avec des arbres clairsemés.

La superficie de la province est de 2 216 400 hectares. Près de 56% de cette superficie sont constitués de «ressources naturelles», gérées par l'État. La province se partage entre deux zones climatiques, à savoir des plaines et des montagnes.

Des forêts naturelles (97 355 hectares) ne représentent que 4,4% de la superficie de la province de Zanjân, mais il existe aussi des forêts plantées de peupliers (17 000 hectares) destinées à l'exploitation du bois.

Les zones forestières de la province se trouvent dans les montagnes des rives nord et sud de la rivière Ghezel Owzan (département de Tarom). Mais de petites zones forestières existent aussi sur les hauteurs des départements de Mâhneshân, d'Abhar et de Khorramdarreh.

Le genévrier est l'une des espèces locales d'arbres les plus répandues de la région. Cet arbre pousse dans la plupart des hauteurs situées sur le flanc sud des montagnes Alborz. Arbre au feuillage en écailles, il atteint de 4 à 15 mètres de haut. Les genévriers vivent très longtemps, parfois jusqu'à mille ans.



▲ *La forteresse des djinns à Mâhneshân se situe près de de Bahestân, un site militaire remontant à l'époque des Mèdes.*





▲ *Des nids d'oiseaux sur une colline rocheuse de la Forteresse des cigognes.*

Sur la route qui relie la ville de Zanjân à Mâhneshân, près du village de Shakourtchi, se trouve un site naturel appelé «Ghal'eh Laklak-hâ» (forteresse des cigognes). Il s'agit des collines rocheuses qui abritent une colonie de cigognes qui y ont créé de nombreux nids.

Parmi d'autres arbres et arbrisseaux qui poussent dans les hauteurs de la province de Zanjân, citons le pistachier sauvage, le paliure, l'amandier sauvage, le cerisier et le cotonéaster. Les forêts plantées de peupliers font de la province de Zanjân le deuxième grand pôle du pays dans le domaine de l'exploitation du bois de peuplier.

La rivière Ghezel Owzan

Ghezel Owzan est l'une des rivières les plus longues d'Iran, près de 670 km, traversant six provinces iraniennes. Sa source principale se trouve à Tchehel-Tcheshmeh (province du Kurdistan) dans la chaîne montagneuse de Zagros. Elle coule ensuite dans la province de Zanjân et traverse les départements de Khodâbandeh, Idjroud et Mâhneshân. Elle traverse ensuite les provinces de l'Azerbaïdjan de l'Est et d'Ardebil, revient dans la province de Zanjân (département de Tarom) avant d'arriver dans la province du Guilân où elle rejoint la rivière Shâhroud pour former le fleuve Sefidroud qui se jette enfin dans la mer Caspienne. Ainsi, sur son chemin, la rivière Ghezel Owzan irrigue les villes, villages et zones agricoles de cinq provinces iraniennes, créant de nombreux écosystèmes et paysages naturels.

La forteresse des cigognes

Sur la route qui relie la ville de Zanjân à Mâhneshân, près du village de Shakourtchi, se trouve un site naturel appelé «Ghal'eh Laklak-hâ» (forteresse des cigognes). Il s'agit des collines rocheuses qui abritent une colonie de cigognes qui y ont créé de nombreux nids. Ces gros oiseaux ont choisi cette zone naturelle en raison de sa proximité avec les rizières et la rivière Ghezel Owzan, où ils se nourrissent de poissons, en particulier de carpes abondantes dans cette eau.

La forteresse des djinns

Dans le département de Mâhneshân,



▲ *Les genévriers peuvent vivre plus de mille ans.*

sur une route qui mène à la forteresse de Bahestân datant de l'époque des Mèdes, il existe un autre site naturel appelé «Cheminée des djinns» par les habitants. Appelé «cheminée des fées» en français, il s'agit de colonnes naturelles de roches. À Mâhneshân comme ailleurs, ces colonnes naturelles ont pris des formes étranges qui nourrissent des légendes créées par les habitants de la région depuis longtemps. Ces colonnes de roches sont le résultat de différents phénomènes d'érosion comme l'écoulement des eaux de pluie, des réactions chimiques entre l'eau et la pierre, le vent, ou le gel et le dégel de l'eau qui détruit la roche.



▲ *Un lynx d'Eurasie en captivité.*

Kataleh Khor

Kataleh Khor n'est pas la seule grotte de la province de Zanjân, mais elle est sans doute la plus belle et la plus visitée. Située dans le département de Khodâbandeh (sud de la province de Zanjân), elle est célèbre pour sa forme naturelle exceptionnelle qui représente un rectangle assez régulier de 1500×2000 mètres s'étalant sur plusieurs étages, ainsi que pour la beauté de ses galeries. La formation de la grotte Kataleh Khor date de l'ère jurassique, et ses nombreuses galeries sont reliées les unes aux autres. La galerie principale, ouverte au public, est sans doute la plus belle avec les formes et les couleurs variées



▲ *La panthère de Perse est l'un des plus beaux félins d'Iran.*

de ses stalactites, stalagmites, colonnes et cascades.[1]

Angourân

Dans le département d'Angourân, se situe l'une des réserves naturelles les plus anciennes de l'Iran. La réserve naturelle d'Angourân se trouve dans le nord-ouest de la province de Zanjân, à la frontière des deux provinces du Kurdistan et de l'Azerbaïdjan de l'Ouest. Angourân a été choisie en tant que réserve naturelle et zone écologique protégée en 1970. Sur l'ensemble de sa superficie, approximativement de 125 000 hectares, 30 000 hectares constituent une réserve naturelle et un refuge pour les animaux sauvages, tandis que le reste est une zone naturelle protégée. Angourân est une zone montagneuse où il fait froid en hiver et frais durant la majeure partie de l'été.

La zone est irriguée par deux rivières: Ghezel Owzan et Angourân-Tchâï. Cet écosystème aquatique est peuplé par sept espèces d'amphibiens, des tortues, des serpents d'eau douce, ainsi que huit espèces de poissons dont des carpes, des vimbes, des barbeaux, des brèmes et des aspes.

> Kataleh Khor n'est pas la seule grotte de la province de Zanjân, mais elle est sans doute la plus belle et la plus visitée. Située dans le département de Khodâbandeh (sud de la province de Zanjân), elle est célèbre pour sa forme naturelle exceptionnelle qui représente un rectangle assez régulier de 1500×2000 mètres s'étalant sur plusieurs étages, ainsi que pour la beauté de ses galeries.

À Angourân, les botanistes ont identifié près de 200 espèces végétales.



▲ *Zone naturelle protégée d'Angourân*

Récemment, les ornithologues ont découvert des gobemouches bruns. C'est la première fois que la présence de cet oiseau est rapportée en Iran et dans tout le Moyen-Orient.



▲ *Pour la première fois, la présence des gobemouches bruns au Moyen-Orient a été signalée à Angourân.*

Il faut surtout citer le noyer, l'amandier sauvage, le berbéris, la mûre sauvage, le pistachier, l'olivier de bohème (elaeagnus), l'astragale, l'achillée, le thym, la chicorée, la menthe pouliot, ou encore la vipérine.

Les études ornithologiques menées dans la réserve naturelle d'Angourân indiquent la présence de près de cent espèces d'oiseaux dans cette région. Plusieurs espèces d'oiseaux de proie y vivent tout comme différentes espèces d'aigles, de faucons, de vautours et de buses. Des oiseaux aquatiques peuplent aussi les zones situées près du Ghezel Owzan. Y vivent aussi plusieurs populations de canards, de pélicans, de flamants, de cygnes, de gruidés, de sarcelles, de cormorans, de cigognes, de tadornes, de foulques, de butors et d'aigrettes. Parmi les espèces d'oiseaux les plus répandues à Angourân, il faut citer les perdrix, les pics, les coucous, les rolliers, les alouettes, les cailles et

les tourterelles. Seize espèces menacées d'extinction en font partie. Récemment, les ornithologues ont découvert des gobemouches bruns. C'est la première fois que la présence de cet oiseau est rapportée en Iran et dans tout le Moyen-Orient. Le gobemouche brun est une espèce de passereau. Il mesure près de 13 centimètres de long et sa différence avec le gobemouche gris est que sa queue dressée est plus large et plus longue. Comme son nom l'indique, le gobemouche se nourrit d'insectes.

Les plupart des espèces mammifères carnivores d'Iran sont également visibles à Angourân. Notamment des ours bruns, des loups gris, des renards roux, des chacals, des hyènes rayées, des chats de jungle, des blaireaux. Deux espèces plutôt rares en Iran y sont également visibles: les martres des pins et le lynx d'Eurasie. La martre des pins est un mammifère carnivore dont les populations les plus importantes en Iran peuplent les zones forestières des trois provinces limitrophes de la mer Caspienne (Guilân, Mâzandârân et surtout Golestân). Pourtant, des petites populations de martres des pins existent aussi dans les zones plus humides des quatre provinces azéries de l'Iran (Azerbaïdjan de l'Ouest, Azerbaïdjan de l'Est, Ardabil et Zanjân). Le lynx d'Eurasie est une espèce de félin facilement reconnaissable par son collier de poils longs autour de son cou, ses oreilles triangulaires avec une touffe de poils noirs, et sa belle fourrure. Mais le félin le plus majestueux d'Angourân est la panthère de Perse (léopard iranien), avec une taille proche de celle des léopards africains. Ce félin imposant se nourrit parfois de grands herbivores de la réserve naturelle d'Angourân, comme des moutons sauvages (ovis orientalis), des bouquetins, des sangliers, ou des gazelles à goitre. ■

1. Mahnâz Rezaï, «La grotte Kataleh Khor», in: *La Revue de Téhéran*, n° 69, août 2011, pp. 94-96, accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article1425#gsc.tab=0*



▲ *Sur son long cours de 670 kilomètres, la rivière Qizil Üzen irrigue cinq provinces iraniennes.*



▲ *Photos: Edifice Rakhtshooy Khâneh, Zanjân*

Les costumes traditionnels de Zanjân, dernières traces d'une identité culturelle en voie de disparition

Zeinab Golestâni

A l'instar des proverbes, contes, berceuses, chansons, mythes et autres variétés de productions ethniques, les costumes traditionnels sont des produits de l'expérience collective et historique d'un peuple particulier. Considérés aujourd'hui comme les artisanats, ces costumes, avec leurs motifs abstraits ou floraux, faisaient part de la vie quotidienne des habitants de la région. Autrement dit, ces objets folkloriques n'étaient ni des objets décoratifs, ni des objets culturels spécifiques, mais les instruments nécessaires de la vie de tous les jours. De fait, chaque membre de la société traditionnelle jouait un rôle important dans l'élaboration de cet art populaire, ce dernier contribuant en retour à tisser des liens étroits avec l'identité culturelle de la société. Ces ouvrages produits à la main reflètent ainsi les croyances religieuses ainsi que la pensée politique et métaphysique de leurs utilisateurs.[1] Les vêtements folkloriques de la province de Zanjân sont dotés à la fois de symbolique et de variété, cette région abritant une mosaïque de peuples aryens et géorgiens, ainsi que les cinq tribus des Shâhsavan, des Osânlou, des Moghaddams, des Bayâts, et des Khodâ Bandeh.

Dans cette province, l'habit masculin typique est constitué d'une chemise (*koeilnak*), d'un gilet, d'une veste, d'un pantalon (*shâl shalvâri*) et d'un bonnet

rond en feutre généralement appelé *katcha burki*, *guiveh* ou *tchârigh*. Il y a aussi d'autres types de bonnet comme celui de Bokhârâ (un bonnet rond en peau d'agneau), la casquette (un couvre-chef porté plutôt par les gens favorisés), le bonnet Kazakh (couvre-chef rond en forme de cylindre) et le *shafga* (bonnet à pointe en laine peignée).

L'habillement des bébés comprend une robe (*koeinak*), un tarbouche, un bonnet rond et blanc avec une bande nouée sous le menton, un *annâ tchâlmâ* (foulard en triangle couvrant le front et la tête du bébé), un *deushlukh* (petit linge jouant le rôle du tablier), un *baleh* (linge quadrangulaire enveloppant le bébé) et un *bhurtuk* (bande plus ou moins large en laine hirsute avec lequel on fixe le *baleh*).

Fabriqué généralement avec des textiles d'origine naturelle, le costume traditionnel des femmes comprend des vêtements ainsi que divers accessoires, notamment des bijoux, qui se rajoutent à l'ensemble. Il y a par exemple des vestes propres aux cérémonies à col ornementé dont les boutons sont des médailles. Le choix du tissu des vêtements dépend aussi bien de l'âge que de la situation économique de la famille. Les femmes jeunes privilégient les couleurs claires et gaies, tandis que les plus âgées choisissent des couleurs foncées, telles que le bleu marine, le gris ou le vert foncé. Cependant, les habitantes de certains villages tels que 'Alam Kandi, Pari, Âstâkol, Gomân Dasht et Sânsiz n'accordent pas d'importance à cette classification, et les femmes âgées de ces villages portent souvent des couleurs claires. Les vêtements féminins de cette région sont:

> Les vêtements folkloriques de la province de Zanjân sont dotés à la fois de symbolique et de variété, cette région abritant une mosaïque de peuples aryens et géorgiens, ainsi que les cinq tribus des Shâhsavan, des Osânlou, des Moghaddams, des Bayâts, et des Khodâ Bandeh.

- Le *poushesh* (voile), étoffe servant à couvrir les cheveux.

- Le *yashmagh*, étoffe servant à couvrir la bouche, le menton et le cou.





- Le *tchana âlti* (sous le menton). Accessoire féminin, il est fabriqué de médailles reliées les unes aux autres. Cet objet est orné de paillettes multicolores.

- La *pâtchin*: robe constituée de deux parties : supérieure et inférieure. La partie supérieure est simple, tandis que l'autre, large et plissée, descend au-dessous de la cheville. Elle est surtout portée dans le village Delgui de Gonâbâd.

Les motifs et couleurs employés dans ces costumes folkloriques ont des liens étroits avec une nature aux quatre saisons bien marquées, une nature qui inspire sans cesse de la poésie et de l'espoir aux habitants de cette région. Une poésie qui accompagne la vie quotidienne. La mère fait dormir son enfant grâce aux doux vers des *Bâyâti*; les cérémonies de mariage commencent et se terminent par de la poésie; les funérailles commencent avec des *âghi*; le fermier interpelle le soleil et la pluie avec des poèmes.

- Le *djelizgha* (gilet): petite veste sans manches boutonnée sur le devant. Il existe un type de *djelizgha* doté de manches appelé *ânyil*.

- Le *pastak*: vêtement sans manches porté en automne et au printemps.

- Le *dan*: veste d'hiver portée par des personnes plutôt aisées. Ornementé de macramé, cet habit est en feutre ou en laine peignée, et possède une doublure. Dans certains villages, on nouait pendant l'hiver une écharpe dans le dos.

- Le *koeinak* (chemise): caractérisé par les motifs et les couleurs chauds, le *koeinak*, plus haut que le *djelizgha*, est porté sous ce dernier.

- Le *tomân* (jupe): entourant la taille et les hanches, ce vêtement est de longueur variable. Plutôt porté par les femmes plus âgées, le *tomân* long s'appelle *shaliteh*. Intitulé *ghasa tomân*, le *tomân* plus court est porté par les jeunes filles. De couleurs simples comme le pourpre, le rouge ou le vert, l'*uzumân tomân* est une jupe fortement plissée et assez large. Dans certains villages, l'*uzumân tomân* possède un motif floral.

-Le *shalvâr* (pantalon): fait d'une étoffe épaisse, il est généralement de couleur

foncée.

-Le *nim sâgh*: sorte de collant porté lors des cérémonies ou pendant les voyages.

-Le *gheul pitch*: bracelet fait d'anciennes manches de vêtements féminins, qui se porte lors de la cuisson du pain. De façon générale, les femmes portent de vieux habits ou des tabliers lorsqu'elles traient le lait ou font du pain.

- L'*ayâgh ghâbi, uzun dâbân*, *guiveh*, *tchârigh*: chaussures fabriquées en cuir naturel.

Protégeant et couvrant le corps tout entier, cet ensemble de vêtements féminins prend son sens dans une société où la femme se doit d'être couverte. Les femmes de Zandjan couvrent également de différentes façons leurs cheveux et leur visage, notamment à l'aide d'un tarbouche, bonnet ou foulard (*tchârghad*, *tchârshab*).

Les motifs et couleurs employés dans ces costumes folkloriques ont des liens étroits avec une nature aux quatre saisons bien marquées, une nature qui inspire sans cesse de la poésie et de l'espoir aux habitants de cette région. Une poésie qui accompagne la vie quotidienne. La mère fait dormir son enfant grâce aux doux vers des *Bâyâti*[2]; les cérémonies de mariage commencent et se terminent par de la poésie; les funérailles commencent avec des *âghi*; le fermier interpelle le soleil et la pluie avec des poèmes, il maudit le vent avec des poèmes, il décrit le champ doré, les vaches, et les moutons avec des poèmes; les cavaliers et les combattants naissent, grandissent et meurent en poésie[3].

> Reflétant particulièrement les croyances et les habitudes du peuple azéri, le *Mindjigh Sâlmâ* propose une sorte de prédiction révélant ce qui se passera l'année prochaine. Ce sont les femmes et surtout les jeunes mariées ou les jeunes filles qui réalisent ce rite.

Et la femme, mettant tous les jours des vêtements qui l'associent à la nature, gagne dans cette culture une place privilégiée qui la met au centre de presque toutes les traditions. Parfois, c'est elle qui joue le rôle d'un intermédiaire pour apporter le soleil ou la pluie.

Lorsqu'il ne pleut pas assez, les Zanjânais organisent une cérémonie





particulière intitulée «*Khidir Khidir*». Lors de cette cérémonie, ils chantent cette ritournelle:

Khidir Ilyâs, Khidir Ilyâs
Bitdi tchichak, galdi yâz
Khanem âyâghâ dursânâm
Boushghâbi Doldursânâm
Khidiri Yolâ Sâlsânâm[4]

Il arrive parfois qu'au contraire, les précipitations durent si longtemps qu'elles risquent d'endommager les cultures. Une autre cérémonie rituelle est alors tenue, appelée «*Ghoudou Ghoudou*». Lors de cette cérémonie, de jeunes hommes accompagnent toute une après-midi un des leurs habillé en mariée, qui fait le tour du village. Les jeunes chantent et dansent et font une collecte d'aliments lors de cette tournée:

Ghoudou Ghoudou, Gueurdeunmi?
Ghoudouyâ sâlâm veterdeunmi?
Ghoudou Bourdân Kétchanda
Ghiz mizi gueunu gueurdeunmi?
Ghoudouyâ Ghâymâgh Gueurak,
Ghâblârâ Bâymâgh Gueurak
Ghoudou Gun Tchekhârmâsâ
Gueuzlarin Oeimâgh Gueurak[5]

Il y a aussi d'autres rites comme le *Mindjigh Sâlmâ* (Evocation) durant lesquels les femmes jouent le rôle principal. Reflétant particulièrement les croyances et les habitudes du peuple azéri, le *Mindjigh Sâlmâ* propose une sorte de prédiction révélant ce qui se passera l'année prochaine. Ce sont les femmes et surtout les jeunes mariées ou les jeunes filles qui réalisent ce rite. Réunies en un endroit précis, les femmes s'assoient autour d'un bol d'eau dans lequel elles mettent chacune un objet. Assise en haut de ce bol, une fille prend un par un ces objets dont elle racontera l'histoire. Ainsi se fait une sorte de divination révélant la réalisation ou l'élimination d'un rêve. Ce rite s'accompagne aussi de poésie:

Âghlâmâ, nâtchâr âghlâmâ
Élinda hâchâr âghlâmâ
Ghâpini bâghlâyân Allâh
Bir gun da âtchâr, âghlâmâ
Utur mushdoum sakki da
Uraguim saksaki da
Bir ghizil na'albaki da
Utch ghizil âlmâ galdi[6]

Outre ces rites, le rôle des femmes de Zanjân apparaît également dans les productions artisanales, notamment le

tapis fait main, majoritairement tissé par ces femmes. Par exemple, ce sont les femmes de Bidgueneh, un village à 50 km de la ville de Zanjân, qui tissent les tapis les plus finement travaillés de la province. Caractérisé par des couleurs naturelles, des nœuds très fins, de beaux écoinçons et des médaillons, le tapis de cette région est bien connu notamment en Allemagne. Les femmes de Zanjân produisent également d'autres objets artisanaux comme le kilim, le *djâdjim*[7], le *tchârigh* (chaussure ancienne en cuir), des chaussures en cuir, du *guiveh*[8], de la vaisselle en cuivre, des paniers, des revêtements colorés en feutre, et des couvre-chefs en feutre. Elles maitrisent aussi les savoir-faire ancestraux tels que le filigrane, la sculpture sur bois, la broderie, et la broderie perlée.

Cependant, les évolutions culturelles issues de la rencontre avec la modernité après les Qâdjârs ont largement influencé les goûts des gens non seulement dans leur choix de vêtements, mais aussi, plus généralement, leur mode de vie. Alors que les costumes folkloriques étaient dotés dans la société traditionnelle d'une valeur d'usage, ils n'ont dans la société moderne qu'une valeur symbolique. Ainsi, les coiffures, les vêtements, les chaussures et les bijoux traditionnels cèdent progressivement leur place aux produits du monde moderne qui s'éloignant des caractéristiques d'une société particulière, s'inscrivent dans une mondialisation culturelle. Perdant leurs motifs et couleurs, les habits des habitants des villes de Zanjân ne portent aucun signe des diversités historiques et culturelles, et c'est seulement dans des villages comme Tchapar, Tchâypâreh Bâlâ, Vananagh, Darsadjin, Bâghdareh, et Gharah Ghush, que les costumes ont préservé leur teinte locale. Les vêtements traditionnels ne peuvent être vus dans les villes que lors des représentations théâtrales ou muséales. L'édifice de Rakhtsooy Khâneh (lavoir) situé à la ville de Zanjân offre aujourd'hui une riche diversité des vêtements traditionnels présents dans cette province. Pourtant, ces produits culturels ont aujourd'hui aussi bien une valeur symbolique qu'une valeur d'usage, et cela grâce aux activités diverses de l'Organisation de l'héritage culturel, du tourisme et de l'artisanat de Zanjân, celle-ci cherchant à ressusciter l'emploi des motifs, couleurs et styles des habits folkloriques de la province. ■

1. Rezvânfar, Mortzzâ, «Sanâye'e dasti va modernité, tahlili mardom shenâkhti az ab'âd-e nazari-ye sanâye'e dasti» (Les artisanats et la modernité, analyse ethnologique des aspects théoriques des artisanats), in *Ketâb-e mâh-e honar,* Azar-Dey 1385 (Nombre-Décembre 2006-2007), N° 99, 100, pp. 70-74 : 72.
2. Reflétant les amours, les espoirs, les rêves, les souffrances et les joies de ce peuple, les *Bâyâti* constituent un livre comprenant les croyances, les rites, les traditions, les caractéristiques et les habitudes des habitants. Zendehdel, Hassan, *Ostân-e Zanjân* (La province de Zanjân), Téhéran, Irângardi, 1377 (1998), p. 88
3. *Ibid.*, p. 87.
4. *Khidir Ilyâs, Khidir Ilyâs*
Le bouton serait épanoui, le printemps arrivé
Si la femme du foyer se levait
Allait voir dans le cabinet
Remplissait l'assiette vide
Et conduisait *Khidir Ilyâs*
5. As-tu vu *Ghoudou Ghoudou?*
L'as-tu salué Ghoudou?
Quand il passait par ici
As-tu vu le radieux soleil?
Donnez du kaymak à Ghoudou
Et mettez-en dans les assiettes
Si Ghoudou n'apporte pas de soleil
On lui sortira les yeux de ses orbites
6. Ne pleure pas sur ta misère
Ne pleure pas, toi qui as une clé;
Dieu qui ferme les portes
Les ouvrira Lui-même un jour;
J'étais assise sur la terrasse
Mon cœur s'armait de patience;
Soudain dans une soucoupe en or
Sont apparues trois pommes en or…
7. Tapis en laine à bandes verticales, parallèles à la chaîne.
8. Chaussure douce, confortable et tissée à la main.

Bibliographie:

- Zendeh Del, Hassan, *Ostân-e Zanjân* (La province de Zanjân), Téhéran, Irângardi, 1377 (1998).
- *Tisser le paradis, Tapis-jardins persans*, Téhéran - Clermont-Ferrand, 2005.
- Rezvânfar, Mortezâ, «Sanâye'e dasti va modernité, tahlili mardom shenâkhti az ab'âd-e nazari-ye sanâye'e dasti» (Les artisanats et la modernité, analyse ethnologique des aspects théoriques des artisanats), in *Ketâb-e mâh-e honar,* Azar-Dey 1385 (nombre-décembre 2006-2007), N° 99, 100, pp. 70-74.
https://www.mehrnews.com/



▲ *Le dôme de Soltâniyeh*

Soltâniyeh, où niche le Dragon ilkhanide

Saied Khânâbâdi

En 2005, les experts de l'UNESCO votent à l'unanimité en faveur de la classification du dôme de Soltâniyeh en tant que septième site iranien inscrit dans la liste du patrimoine mondial. L'UNESCO justifie les raisons de ce choix en ces termes:

"Le mausolée d'Oljeitu constitue un maillon essentiel et un monument clé dans l'évolution de l'architecture islamique en Asie centrale et occidentale. Ici, les Ilkhanides reprirent et développèrent les idées avancées pendant la période classique seldjoukide (du XIe au début du XIIIe siècle) où les arts iraniens commencèrent à se distinguer dans le monde islamique, ouvrant ainsi la voie à la période timouride (de la fin du XIVe au XVe siècle), l'une des plus brillantes de l'art islamique. Il est particulièrement intéressant de noter le concept de la structure à coupole double (une coupole intérieure et une coupole extérieure) et l'usage des matériaux et des thèmes de sa décoration intérieure. La très grande coupole de 50 mètres de haut qui est l'exemple le plus ancien de ce type, est devenue une importante référence dans le développement ultérieur des coupoles islamiques. De même, l'ornementation intérieure extrêmement riche du mausolée, composée de carreaux vernissés, briquetage, marqueterie où la conception de matériaux d'incrustation, stucs et fresques, marque une étape importante dans l'usage de matériaux et de thèmes plus élaborés. Le mausolée d'Oljeitu parle ainsi avec éloquence de la période Ilkhanide, caractérisée par des innovations dans la structure de l'édifice, les proportions de l'espace construit, les formes architecturales, les motifs et les

techniques de décoration."[1]

Depuis la désignation du dôme de Soltâniyeh en tant que partie d'un héritage culturel à l'échelle internationale, ce monument est devenu le sujet de recherche d'ouvrages et d'articles rédigés dans diverses langues. Ce monument, qui possède le plus grand dôme en brique du monde, contribue également à la célébrité de la ville de Soltâniyeh. Les richesses historiques et touristiques de cette ville de la province de Zanjân ne se résument néanmoins pas à ce dôme.



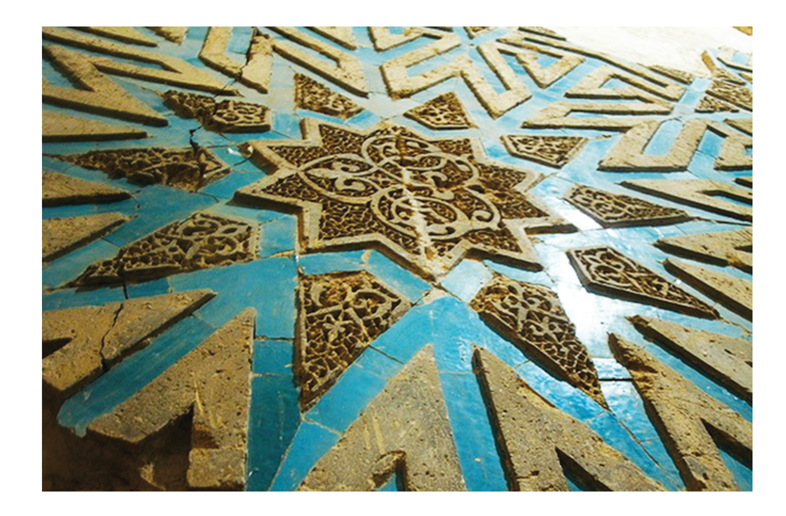
▲ *Zanjân Roud*

La ville de Soltâniyeh

Située à 240 kilomètres à l'ouest de Téhéran, la ville de Soltâniyeh s'étend dans une plaine entre deux rivières, Zanjân Roud et Abhar Roud. Du côté sud, cette localité est limitée par des montagnes rocheuses. Soltâniyeh compte environ 7000 habitants, en majorité azériphones. Le nom de Soltâniyeh lui a été attribué à la fin du IIIème siècle, mais la ville existait dès l'époque préislamique. Son âge d'or coïncide très probablement avec le règne des souverains ilkhanides. La plaine de Soltâniyeh a d'abord été



▲ *La ville de Soltâniyeh*





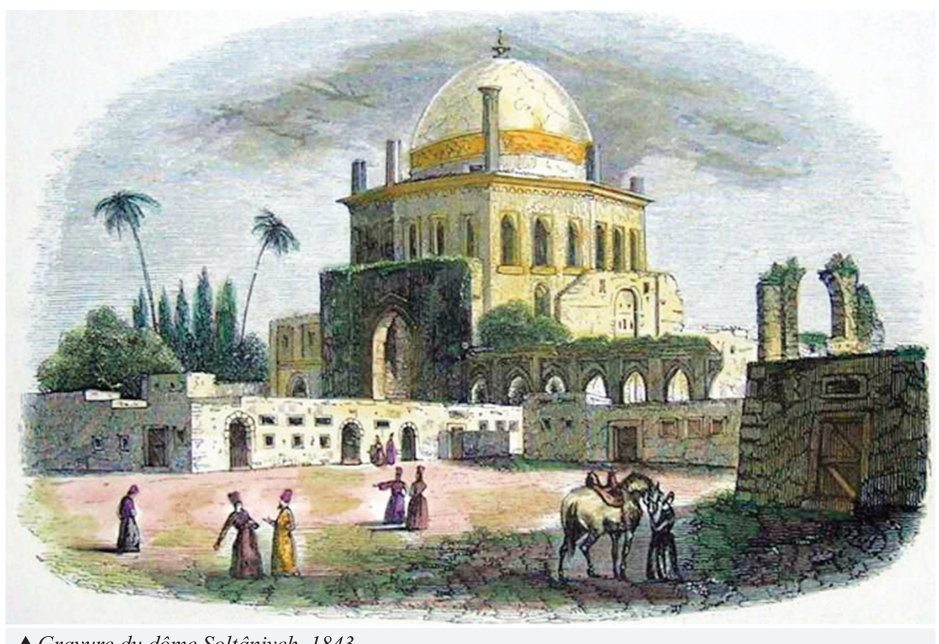


▲ *Décorations architecturales du dôme Soltâniyeh*

exploitée par Arghoun Khân comme un campement de chasse. Mais c'est Oljeitu qui la désigne comme sa capitale et y fait ériger un majestueux mausolée connu aujourd'hui sous le nom de dôme de Soltâniyeh. Après la chute des grands Ilkhâns, Soltâniyeh ne retrouvera jamais sa splendeur et tombera dans l'oubli, bien qu'elle demeure un lieu de courts séjours de loisir pour les princes safavides. Soltâniyeh est également visitée et décrite, au cours des différents siècles, par les voyageurs européens comme l'Espagnol Gonzalez de Clavijo (époque timouride) ou les Français Tavernier et Chardin (sous les Safavides). Ces visiteurs étaient fascinés par la grandeur impressionnante et la majesté du dôme.

Le dôme de Soltâniyeh

Le mausolée d'Oljeitu (qui n'abrite pas la tombe de ce souverain) suit à peu de choses près le modèle architectural de la tombe du Sultan Sanjar le Seljukide à Merv, mais il est construit dans des dimensions beaucoup plus grandes et possède des caractéristiques esthétiques et techniques propres. En effet, au travers de ce projet, Oljeitu voulait créer un symbole fort de sa capitale qui permettrait en même temps de refléter la prospérité et la grandeur de son sultanat. À noter que ce dôme était initialement entouré par une cité royale. La construction du bâtiment du mausolée, de forme octogonale, a duré 10 ans, de 1302 à 1312. La position des huit ouvertures dans les bordures basiques de la coupole, minutieusement calculée, fonctionne comme un cadran solaire permettant d'indiquer l'heure. Le dôme Soltâniyeh se situe au centre des 8 minarets qui, outre leur rôle esthétique, ont aussi une fonction technique permettant de répartir le poids énorme du dôme. Ces



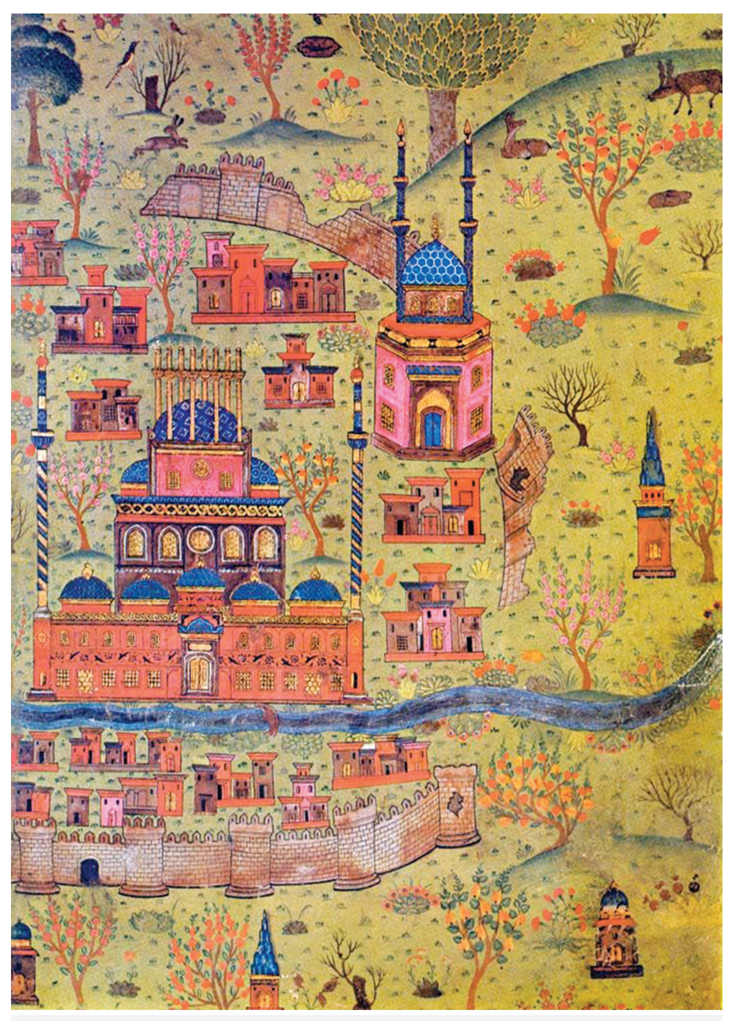
▲ *Gravure du dôme Soltâniyeh, 1843*

caractéristiques font penser à certains architectes, tels Piero Sanpaolesi, professeur d'architecture à l'université de Florence, que la conception de la structure du dôme de la Cathédrale Santa Maria Del Fiore de Florence a pu être influencée par le style et l'architecture du dôme de Soltâniyeh.[2] Néanmoins, certains experts iraniens remettent aujourd'hui en cause l'analogie technique entre ces deux structures. Soltâniyeh rappelle aussi à ses visiteurs les dômes des grandes mosquées d'Istanbul. Mais les mosquées Aya Sofia et Abdol-Hamid sont plus proches du plan de la Mosquée bleue de Tabriz, surtout en considérant leurs mini-coupoles autour du grand dôme central.[3]

Les galeries du premier étage du mausolée d'Oljeitu et ses cinquante pièces ne sont également pas sans évoquer les corridors et les balcons intérieurs d'Aya Sofia d'Istanbul; cependant, ceux de Soltâniyeh ont une largeur moins importante. La grande entrée du Mausolée rappelle aussi le grand Portail de l'Empereur de la mosquée Aya Sofia.

Le mausolée de Soltâniyeh est donc en réalité un complexe de divers bâtiments historiques qui nous dévoilent l'existence d'une véritable cité royale autour du dôme.

Mais l'entrée principale de Soltâniyeh est aujourd'hui fermée, et les visiteurs doivent entrer par une porte moins grande. Ce bâtiment a trois entrées et 8 *iwans* à l'intérieur. Le deuxième étage, juste autour des supports inférieurs du dôme, rassemble l'ensemble des arcs et balcons qui s'ouvrent vers l'extérieur. Ils offrent une vue splendide sur la plaine de Soltâniyeh et ses environs. Les plafonds des voûtes de cette partie sont chargés de décorations, constituées essentiellement de calligraphies et d'ornements symétriques autour de points centraux portant des noms religieux comme Allah et Mohammad. Les huit escaliers spiraux, très étroits et un peu difficiles à monter, donnent accès à ces deux étages depuis le rez-de-chaussée.



▲ *Le dôme bleu de Soltâniyeh par Ottoman Turk Matrakçi, 1537*

Le nom de Soltâniyeh lui a été attribué à la fin du IIIème siècle, mais la ville existait dès l'époque préislamique. Son âge d'or coïncide très probablement avec le règne des souverains ilkhanides. La plaine de Soltâniyeh a d'abord été exploitée par Arghoun Khân comme un campement de chasse. Mais c'est Oljeitu qui la désigne comme sa capitale et y fait ériger un majestueux mausolée connu aujourd'hui sous le nom de dôme de Soltâniyeh.

L'air qui règne dans la grande salle principale à l'intérieur du bâtiment est frais. Malheureusement, les échafaudages installés par les équipes italiennes pour rénover et restaurer les décorations de l'intérieur n'ont pas encore été démontés après presque 40 ans, et gâchent en quelque sorte la vue d'ensemble.

Toute la façade du mausolée, y compris le dôme et les huit minarets, était initialement couverte de faïences et de carreaux émaillés. La couleur dominante de ce bâtiment ainsi que des autres monuments ilkhanides est le bleu, qui est une couleur sacrée chez les Mongols tengristes. Mais aujourd'hui, rien n'est conservé de cette façade embellie – seules restent les briques nues des murs extérieurs, et seules les faïences du dôme ont été rénovées dans les années 1970.[4] À l'intérieur, les calligraphies estompées des murs, les décorations de briquetage déformées, ou encore d'importantes fissures rappellent l'urgence absolue de rénover et de sauver ce trésor du patrimoine iranien et mondial.

En ce qui concerne les fonctions de ce complexe, il était, selon certains, destiné sous l'ordre d'Oljeitu (ou Mohammad Khodâbandeh, d'après son nom islamique), à accueillir les corps des Imâms chiites enterrés en Irak. Néanmoins, suite à la protestation des ulémas, le sultan converti au chiisme changea d'avis et utilisa ce bâtiment comme son propre mausolée[5] - ou du moins en formula l'intention. En tout cas, les traces de ce changement de fonction restent apparentes dans les décorations en brique, les peintures murales sur plâtre, ainsi que dans les calligraphies de versets coraniques et hadiths du Prophète. La grande salle de *Torbat Khaneh*, (Maison de la terre sacrée) est considérée comme bénie grâce à la terre sainte provenant du mausolée de l'Imam Ali à Najaf, la ville

sainte chiite en Irak, qui s'y trouve. Cette galerie, d'une surface de 550 m2, est utilisée aujourd'hui comme salle d'exposition des objets découverts durant les fouilles archéologiques dans la zone, ou confisqués aux trafiquants d'objets antiques! En bas de cette partie, un sous-sol (*sardâbeh*) et divers tunnels nous conduisent à l'ancien lieu de la tombe du Sultan Ilkhanide. La tombe et les trésors enterrés avec le corps d'Oljeitu ont tous été saccagés à l'époque de Miran-Shâh le Timouride, au XVe siècle. Au cours des nombreuses fouilles archéologiques réalisées dans le sous-sol, rien n'a été découvert, et nous ne disposons actuellement d'aucune information sur la localisation de la dépouille du Sultan ilkhanide. Cela a peut-être été voulu, du fait de l'existence chez les Mongols d'une tradition consistant à cacher l'emplacement de la tombe de leurs grandes personnalités, notamment Genghis Khân.

Le mausolée de Soltâniyeh est donc en réalité un complexe de divers bâtiments historiques qui nous dévoilent l'existence d'une véritable cité royale autour du dôme. Les parties inférieures des 16 tours rondes, des épaisses murailles de la citadelle en pierre, et un fossé creusé sont encore visibles de nos jours autour du mausolée. Malheureusement, les fouilles permettant de mettre à jour le plan exact de la cité royale sont confrontées à une difficulté simple: du fait de leur qualité, les matériaux utilisés pour la construction de la cité royale ont été couramment séparés des édifices pour être réutilisés sur d'autres constructions, et ce pendant



▲ *Sous-sol (*sardâbeh*) du mausolée de Soltâniyeh*



▲ *Le hammam de Sâlâr*



▲ *Le hammam de Sâlâr*

plusieurs siècles. Ceci dit, malgré le «recyclage» des bâtiments et de leurs matériaux et les ravages du temps, séismes, intempéries, guerres, etc., les vestiges entourant le dôme ne font aucun doute: ce site était une résidence complète du Sultan ilkhanide. Une cité au cœur de la capitale de cette dynastie.

Le hammam de Sâlâr

L'un des bâtiments de cette cité royale, mieux conservé, situé juste à côté du mausolée est le Hammam de Sâlâr qui est aujourd'hui intégralement rénové et abrite un restaurant traditionnel. Les coupoles de ce hammâm souterrain, ses ouvertures de lumière et ses conduits de fumée sont visibles de la surface. Un étroit escalier descend vers le sous-sol qui comprend les espaces privés, les baignoires, les réservoirs d'eau et les chaudières.

La Colline de la lumière

Depuis les balcons du deuxième étage du dôme de Soltâniyeh, d'autres monuments attirent l'attention. De cet endroit, on peut notamment voir une colline protégée par les supports et des échafaudages. Il s'agit de la Colline de la lumière.

Cette colline, située à moins de 2 km au sud-est du dôme, est un témoignage de l'ancienneté de la ville de Soltâniyeh et de son origine préislamique. Les poteries découvertes par les archéologues témoignent qu'elle date du Ve millénaire av. J.-C.[6] Néanmoins, les traces des arcs et des fondations montrent que cette colline a aussi été exploitée après l'islam. On y trouve également des matériaux du mausolée d'Oljeitu utilisés durant les siècles précédents dans les constructions sur cette colline.

D'autres héritages de l'époque islamique peuvent être admirés à proximité.

Le mausolée de Mollâ Hassan Kâshi

À 3 km du dôme de Soltâniyeh se trouve le mausolée de Mollâ Hassan ibn Mahmoud Kâshi, un mystique et poète chiite du XIVème siècle. Il s'agit d'un bâtiment en briques, construit selon un plan complexe, avec un dôme couvert

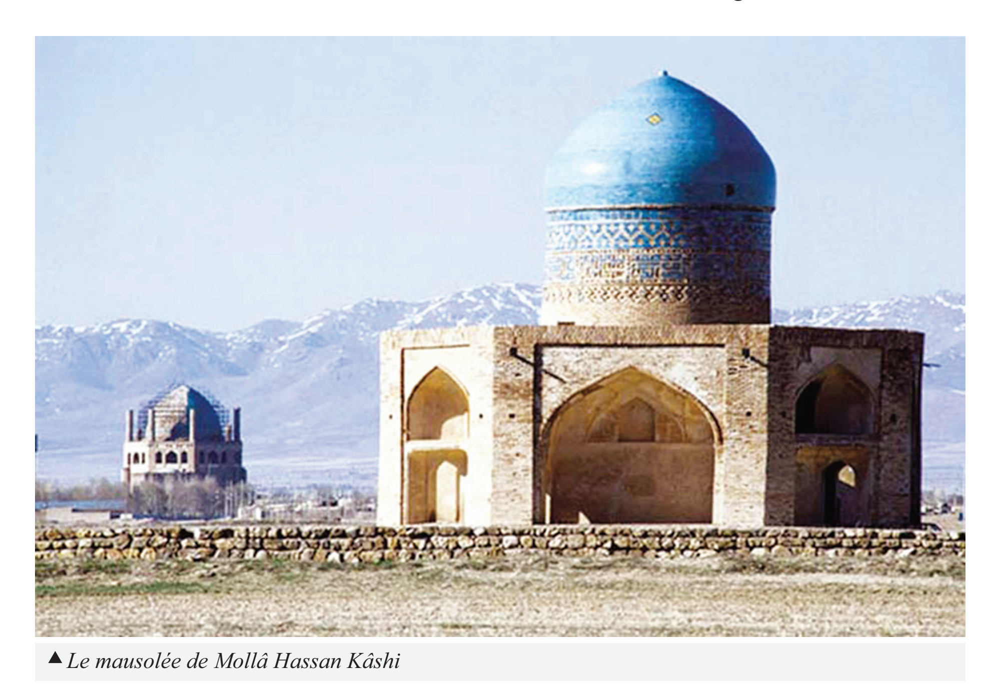


▲ *La Colline de la lumière*

par des faïences bleues et turquoise et des calligraphies de style coufique. Le monument a été construit au XVIe siècle sur ordre du roi Tahmâsb, le premier de la dynastie safavide. Un prince qâdjâr, gouverneur de Zanjân au temps de Fath-Ali Shâh, a financé la réalisation des décorations islamiques à l'intérieur du mausolée.[7]

Le mausolée et l'ermitage de Chalabi Oghli

Ce complexe est situé à proximité du dôme de Soltâniyeh, et on peut s'y rendre à pied de ce site. Chalabi Oghli est l'un des descendants de Molânâ Jalaleddine Balkhi (Roumi). Le mot Oghli signifie "fils" dans la langue azérie. De son



▲ *Le mausolée de Mollâ Hassan Kâshi*



▲ *Le mausolée de Chalabi Oghli*

khâneghâh (lieu d'ermitage), ne reste que des voiles et quelques colonnes. Mais la coupole du mausolée d'une hauteur de 16 mètres tient bon. Ce site, qui a été visité et admiré par l'architecte français André Godard, est aujourd'hui en rénovation. Le complexe possède aussi une esplanade carrée entourée par des petites pièces, lieu de résidence des disciples du cheikh et qui servaient à loger les visiteurs étrangers. Un bassin occupe le centre de cet espace. Ce plan nous rappelle les *Madrasa* safavides des villes centrales du pays. Cette partie abrite



▲ *Le Temple du Dragon*

désormais les bureaux de la représentation locale de l'Organisation iranienne du patrimoine culturel. Outre Mollâ Hassan Kâshi et Chalabi Oghli, Soltâniyeh a accueilli, durant son histoire, un grand nombre de figures scientifiques et religieuses d'Iran. Parmi les religieux chiites, citons Allâmeh Helli (d'origine irakienne) qui, invité par Oljeitu, résida à Soltâniyeh. Une statue à son effigie a depuis été érigée sur la place Allâmeh Helli de cette ville. Ulugh Beg, le prince timouride, fils de Goharshâd, la célèbre épouse du roi Shârokh, est né à Soltâniyeh au XIVe siècle. Il devint un des plus grands mathématiciens et astronomes de son époque, et créa le calendrier *Sultani*, réputé comme l'un des plus précis du monde islamique. Son observatoire existe encore aujourd'hui à Samarkand.

Le Temple du Dragon

L'ensemble des bâtiments décrits ici est des vestiges d'une grande importance historique. Néanmoins, à Soltâniyeh, un autre monument dévoile un aspect moins connu de l'architecture iranienne: le Temple du Dragon. De ce sanctuaire bouddhiste construit à 15 km au sud du dôme de Soltâniyeh dans une zone montagneuse et rocailleuse ne persistent que des étagères, des autels et quelques fragments des décorations murales. Mais ces faibles traces suffisent à nous faire sentir la splendeur d'une architecture hybride irano-chinoise. On y discerne un mariage parfait des styles islamiques avec des éléments esthétiques de la culture iranienne, mélangés avec des motifs de

De ce sanctuaire bouddhiste construit à 15 km au sud du dôme de Soltâniyeh dans une zone montagneuse et rocailleuse ne persistent que des étagères, des autels et quelques fragments des décorations murales. Mais ces faibles traces suffisent à nous faire sentir la splendeur d'une architecture hybride irano-chinoise. On y discerne un mariage parfait des styles islamiques avec des éléments esthétiques de la culture iranienne, mélangés avec des motifs de l'art chinois.

l'art chinois. La partie la mieux conservée nous dévoile surtout la présence de bas-reliefs de dragons chinois sur les ornements muraux de ce site. Ce temple a été bâti sur ordre de la sœur du Sultan Oljeitu. La finesse des ornements de ce temple constitue un témoignage du rôle des souverains ilkhanides dans l'introduction de motifs chinois dans l'art iranien. ■

1. http://whc.unesco.org/fr/list/1188
2. Sanpaolesi, Piero, *L'impact du dôme Soltâniyeh d'Iran sur l'architecture de la Cathédrale Santa Maria Del Fiore d'Italie, Tasire Gonbade Soltâniyeh Iran dar sakhtemane kelisaye Santa Maria Del Fiore Italia,* traduit en persan par le Dr. Rezâ Kassâi, Organisation iranienne du patrimoine culturel, Téhéran, 1976
3. http://sultaniyya.org/, Site anglophone consacré au dôme de Soltâniyeh
4. http://www.iccrom.org/fr/regions/moyen-orient-et-afrique-du-nord-mena, Site du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels
5. Takmil Homâyoun, Nasser, *Soltâniyeh (en persan)*, Collection Que sais-je de l'Iran?, Bureau des recherches culturelles, Téhéran, 2008
6. www.Soltâniyeh.ir, Site officiel du dôme de Soltâniyeh (en persan)
7. Maleki, Mohammad, *Soltâniyeh dar gozar-e târikh* (Soltâniyeh au cours de l'Histoire), Editions Dânesh-e Zanjân, Zanjân, 2011

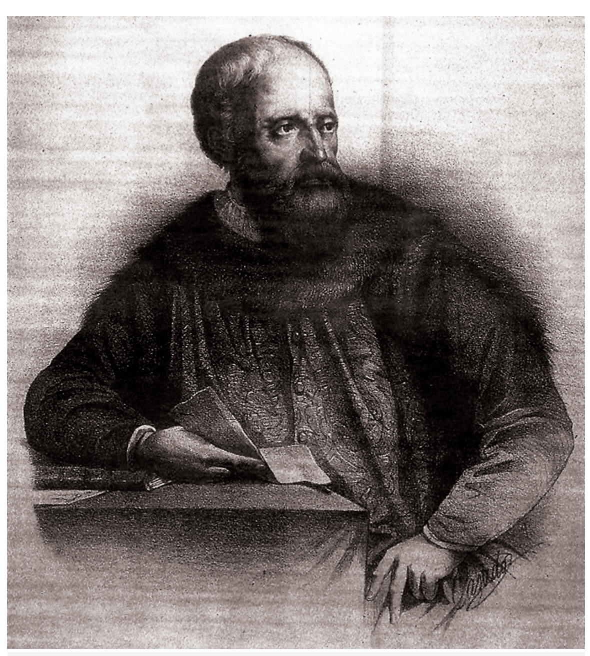


La fondation de la ville de Zanjân, étude historique

Mahnaz Rezaï
Université de Tabriz

Les voyageurs étrangers ont toujours été sensibles aux singularités des villes iraniennes. Leurs récits de voyage en sont les témoins. La question de la fondation et des fondateurs de ces villes prête, pour la plupart, à discussion. Zanjân est l'une de ces villes dont l'ancienneté est discutable. La province de Zanjân se situe au nord-ouest du pays, entre l'est de l'Azerbaïdjan et Qazvin, et la langue des habitants de cette région est le turc azéri. Jusqu'à présent, trois textes historiques nous ont parlé du fondateur de Zanjân:

a) Mohammad Ali Adib Marâghei, l'un des politiciens de l'ère de Nâssereddin Shâh Qâdjar, écrit dans son récit de voyage *Dâfeh-ol-Gorour* que cette ville est l'une de celles que Kyomars, le premier souverain mythique du *Shâhnâmeh* a construites. Le fait d'attribuer la fondation de villes iraniennes à des rois mythiques est une constante de la littérature traditionnelle ainsi que de certaines œuvres historiques et géographiques. Ainsi, la fondation de la ville d'Abhar a notamment pu être attribuée à Dârâ de la dynastie Kiyân; néanmoins, selon Yahyâ Qazvini dans son livre *Lob-Al Tavarikh* (L'essentiel des Histoires), Abhar aurait été fondée par le roi sassanide Shâpour. De toute façon, Kyomars est un personnage mythique et légendaire du *Shâhnâmeh*, le premier souverain sur terre et fondateur de la dynastie Pishdâdiân, à la tête de laquelle il a régné 30 ans. Ce que suggère Mohammad Ali Adib Marâgehei ne peut donc pas être vrai - reste à savoir quand et où il a pris cette citation et/ou puisé cette inspiration.



▲ *Portrait imaginaire de Clavijo, XIXe siècle*

b) Clavijo, célèbre touriste espagnol et ambassadeur d'Espagne à la cour du roi Tamerlan, a écrit dans son carnet de voyage que Zanjân avait été la résidence du roi achéménide Darius III. Si nous considérons vraie la suggestion de Clavijo, cela signifie que Zanjân a dû être une très grande ville jusqu'à l'époque de Darius III, ce qui apparaît peu probable. La question est donc de savoir sur la base de quelle source un ambassadeur espagnol comme lui au début du IXe siècle a donné une telle information. La réponse la plus facile serait qu'il l'a entendu des habitants de Zanjân. Jusqu'au XVIIIe siècle, les Iraniens avaient peu d'informations sur les noms des rois achéménides, et l'histoire connue par la majorité des gens de l'Iran ancien se limitait à des récits mythiques au sujet des Pishdâdiân ou des Kiyâniyân.

Il est donc possible par exemple que le nom de «Dârâ», autre roi mythique, ait été pris pour «Darius» par le traducteur.

c) Hamdollâh Mostowfi Qazvini, auteur de *Nezhat-ol-Qoloub*, a suggéré que Zanjân aurait été fondée



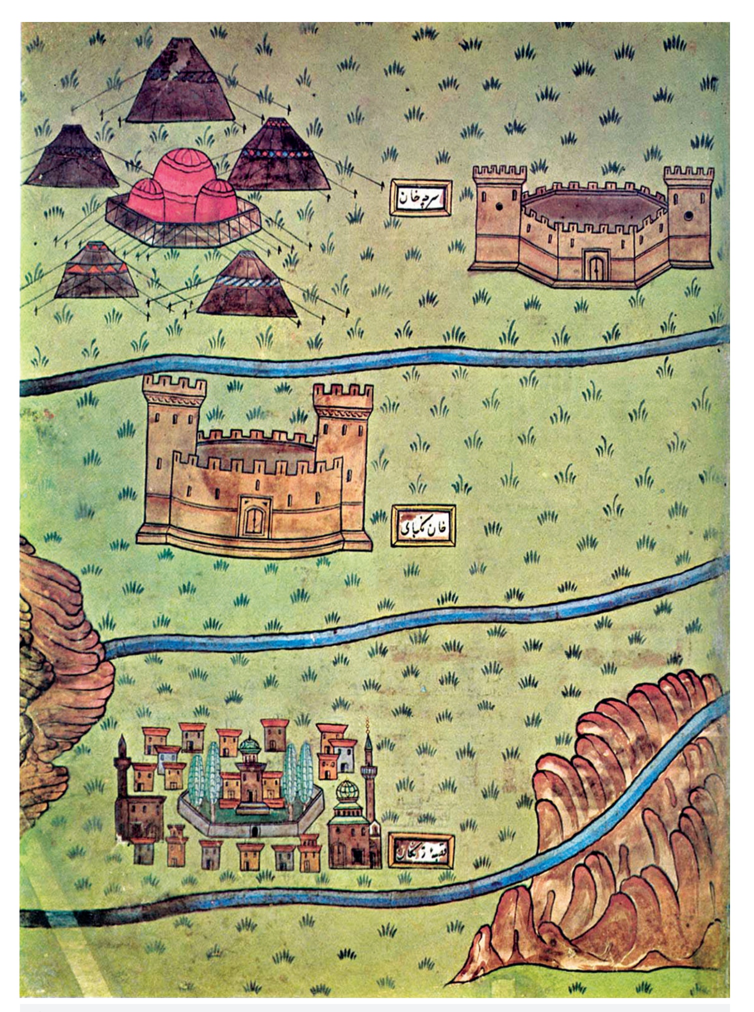
▲ *Vieille photo de la mosquée de Zanjân (mosquée de Seyyed). Cette photo a été prise par Nâser-al-Din Shâh lors d'un voyage à l'époque qâdjâre.*

par Artaxerxés Bâbakân, le fondateur de la dynastie sassanide, également surnommé Shâhin. D'autres auteurs et historiens l'ont suivi dans cette idée, comme par exemple *Borhân-e Qâte'* (La preuve convaincante) et *Târikh-e Dâr-ol-Erfân Khamseh* rédigé par Mohammad Hâshem Asef. C'est l'hypothèse la plus suivie, que plusieurs chercheurs contemporains ont confirmée.

Avant eux, d'autres historiens, dont Haji Vazir Zanjâni, auteur de *Fosoul-e Khamseh dar Khamseh Târikh* a confirmé cette hypothèse et a ajouté qu'un château à l'est ou au nord-est de Zanjân était attribué à Artaxerxés: «Selon les vieilles écritures, Artaxerxés Bâbakân est le fondateur de cette ville. Il est dit à Zanjân qu'une tranchée d'un ancien château, appartenant au roi mentionné, traverse l'est ou le nord-est de la ville.» Un article publié il y a quelques années dans la revue *Honar va Mardom* affirmait que "Shâhine" ou "Shahine" mentionné dans *Nezhat al-Qoloub* signifiait "La ville de l'Aigle", animal qui était le symbole des soldats sassanides. A l'époque qâdjâre, cette origine a été confirmée dans *Târikh Dâr-ol-Erfân Khamseh* et *Fosoul Khamseh dar Târikh Khamseh*. Notons aussi que dans le terme Shâhine se trouve le mot *Shâh* qui signifie "le roi", et le suffixe *ine* signifiant "attribué à…" (au roi, le cas échéant).

Le fait d'attribuer la fondation de villes iraniennes à des rois mythiques est une constante de la littérature traditionnelle ainsi que de certaines œuvres historiques et géographiques. Ainsi, la fondation de la ville d'Abhar a notamment pu être attribuée à Dârâ de la dynastie Kiyân

d) La quatrième hypothèse concernant la fondation de Zanjân a été formulée par Mohammad Hâshem Rostam-ol-Hokamâ.



▲ *Carte de Zanjân dessinée par l'historien ottoman Matrakchi Nasuh*

Après avoir évoqué l'idée d'une construction de Zanjân par Artaxerxés Bâbakân suite à un compromis avec César, il a suggéré qu'un château aurait été construit près de la ville par Bahrâm Gurkâni. Comme la rivière s'appelait Zangânroud, le château aurait aussi été nommé "Château de Zanjân". De ce qui vient d'être dit, nous pouvons formuler trois remarques:

D'abord, Artaxerxés aurait construit cette ville après un traité avec les voisins de l'ouest de l'Empire, peut-être les Romains; ensuite, "Zangânroud" était plus ancien que "Shâhine"; et enfin, le nom du château construit par Bahrâm Gurkâni vient de "Zangânroud".

La question de l'origine de Zanjân reste donc l'objet de débats, comme celle de la majorité des grandes villes iraniennes. Mais existait-il des sources évoquant l'existence de Zanjân avant la période islamique?

Les sources évoquant l'existence de Zanjân avant la période islamique

Ptolémée, géographe grec mort en 168 av. J.-C., a cité une ville nommée "Aganzana" dans sa géographie. Minorski, dans un article de l'Encyclopédie Islamique, puis Azizollâh Bayât ont suggéré que cette ville pouvait être Zanjân.

En outre, dans des villages environnants Zanjân se trouvent des ruines de temples du feu et des traces de voies de communication zoroastriennes. Des cadavres appelés «hommes de sel» du fait de leur bonne conservation retrouvés dans les mines de sel du village de Tchehrâbâd à Zanjân ont, selon les experts, une ancienneté remontant à 2200 à 2500 ans. Ces éléments contribuent à étayer l'idée selon laquelle Zanjân existait durant la période pré-islamique.

Des tribus appelées notamment Kaspies, Kasies, Kadousies, Lulubiys, Houries, Ghouties vivaient également dans la région, et formaient une civilisation primaire mais relativement avancée pour leur époque.

En outre, des historiens et géographes

«Selon les vieilles écritures, Artaxerxés Bâbakân est le fondateur de cette ville. Il est dit à Zanjân qu'une tranchée d'un ancien château, appartenant au roi mentionné, traverse l'est ou le nord-est de la ville.»

anciens dont Ibn Khordâdbeh, Hamdollâh Mostowfi, ou encore Shams Qeys Râzi ont suggéré que la langue du peuple de Zanjân fut le pahlavi jusqu'au VIe siècle. Suite à la migration de tribus turques comme les Oquz, qui ont commencé à s'installer dans la région à partir du Ve siècle, la langue pahlavi aurait été progressivement remplacée par la langue turque.

La question des noms précédents et des origines du nom de Zanjân

Il est probable que par le passé, Zanjân se soit un temps appelée Shahine. Ce nom a été mentionné pour la première fois dans le *Nezhat-ol-Qoloub* par Hamdollâh Mostowfi. C'est Artaxerxés qui l'aurait baptisée ainsi. Certains auteurs sont allés plus loin en affirmant que des termes tels que "Sayan", "Saeine" et "Sanandaj" étaient liés à ce mot.

Selon certains chercheurs, Zanjân serait une forme arabisée du mot "Zangân", tandis que le mot Zendighân signifierait "peuple du Livre Zand". Certains ont considéré qu'il avait une origine persane, et d'autres ont cru qu'il était dérivé de mots turcs comme "zangine" qui signifie "personne riche".

En outre, selon Mohammad Javâd Mashcour, dans son ouvrage *La géographie historique de l'Iran ancien*, le mot pahlavi Shânjan serait à l'origine de Zanjân.

A l'époque des Afsharides et des Qâdjârs, les noms et les titres suivants ont été utilisés pour désigner Zanjân:

-*Khamseh*: Ce mot d'origine arabe issu de "cinq" (*khamsa*) désigne tantôt l'ensemble de la région, tantôt la ville de Zanjân de façon spécifique. Certains auteurs de l'ère qâdjâre, y compris l'auteur de *Târikh-e Dar-ol-Erfan Khamseh* ont suggéré qu'il était dérivé de cinq régions nommées Zanjânroud, Abharroud, Ijroud, Sojasroud, et Bezinehroud qui sont actuellement des villes de la province de Zanjân.

Dans des villages environnants Zanjân se trouvent des ruines de temples du feu et des traces de voies de communication zoroastriennes. Des cadavres appelés «hommes de sel» du fait de leur bonne conservation retrouvés dans les mines de sel du village de Tchehrâbâd à Zanjân ont, selon les experts, une ancienneté remontant à 2200 à 2500 ans.

Deuxièmement, selon certains récits, les habitants de la région étaient les membres de cinq grandes tribus turques, c'est-à-dire Afshâr, Moghaddam, Osânlou, Bayât, et Khodâbandehlou qui s'appelaient Khamseh. De nos jours, les gens vivant à Târom et Khalkhâl appellent encore les habitants de Zanjân "Ilat-e Khamseh".

-*Dâr-ol-Erfân* ("la maison mystique"): Ce nom qui aurait servi à désigner Zanjân pendant un temps n'a été mentionné que dans un ancien livre historique, *Dâr-ol-Erfân Khamseh*. Au début de l'ère safavide, les provinces et villes iraniennes étaient souvent désignées par un préfixe arabe, "Dâr" signifiant "Maison". Ainsi, Ardebil était "Dâr-ol-Ershâd", Astarâbâd était "Dar-ol-Momenin", tandis que le Guilân et le Mazandârân étaient appelés "Dâr-ol-Marz".

-*Dar-ol-Sa'adat* ("la maison du bonheur"): A l'époque qâdjâre, en particulier sous le règne de Nâsereddin Shâh, ce titre fut assigné à la province de Khamseh et Zanjân, et fut utilisé jusqu'au début de l'ère Pahlavi.■

Sources:
-Yârmohammadi, Forough (1390/ 2010), *Gandjineh-ye shahr-e Zandighân, Zanjân*, Nikân Ketâb.
-Hosseinali, Hassan (1388/2009), *Gozâri bâ târikh-e Zanjân, Madjmoueh-ye Zanjân shenâsi 1*, Zanjân: Dânesh.
-Sobouti, Houshang (1366/1987), *Târikh-e Zanjân*, Téhéran: Edâreh-ye Kol Farhang va Ershâd Eslâmi.

Mohammad Hakim Hidadji Philosophe et mystique de Zandjân

Khadidjeh Nâderi Beni

La province de Zandjân, dotée d'une longue histoire, a été le berceau de nombreuses figures scientifiques et culturelles de l'Iran. La région montagneuse d'Abhar et plus précisément la zone de Hidadj, située à 90 km au sud-ouest de Zandjân (chef-lieu de la province) a été le lieu de naissance d'un philosophe de grande renommée qui a formé de nombreux grands philosophes iraniens contemporains: Mohammad Hakim Hidadji**.** Au XIe siècle de l'Hégire, Abhar était le centre du royaume des Alaouites[1]. Assiroddin Mofzel Abhari, astronome et mathématicien du XIIIe siècle est considéré comme une autre grande personnalité de la région qui, durant sa longue vie scientifique, a notamment collaboré avec Khâdjeh Nassiroddin Toussi[2] au sein de l'observatoire de Marâgheh. Nous présentons ici la vie et la pensée de Mohammad Hakim Hidadji, en tant qu'important érudit de la région.

Né en 1854 dans une famille de religieux de Hidadj, Mohammad Hidadji s'intéresse très tôt à la philosophie qu'il commence à apprendre auprès de Mollâ Mohammad. A 27 ans, il quitte son village pour Qazvin où il continue ses études auprès de Seyyed Ali Khoïni Qazvini[3]. Durant les huit années de sa résidence à Qazvin, Hakim Hidadji s'installe à l'école d'Hassan Khân et mène une vie d'une simplicité extrême. En 1889, il se rend à Téhéran et commence à enseigner la philosophie à l'école d'Abdollâh Khân située dans le Bazar des étoffes (Bâzâr-e bazâzân). Il y enseigne la jurisprudence et les principes de la religion (*feqh va ossoul*). Il a en outre une grande maîtrise des mathématiques, de l'astronomie et de la cosmographie. Durant cette période, il a formé de nombreux scientifiques du pays, le plus important étant Mirza Ebrâhim Hakimi Zandjâni, surnommé Mirzâ Ebrâhim Riâzi, philosophie et mathématicien. Il décéda en 1932 et fut enterré à Zandjân.

Hakim Hidadji a été fortement influencé par la pensée de son maître Hakim Mirza Abolhassan Djelveh Zavâreh qui, à l'époque, passait les dernières années de sa vie à enseigner la philosophie à l'école Dâr-o-Shafâ de Téhéran. Après la mort de ce maître, Hakim Hidadji se rend à Najaf où il reçoit une formation complémentaire dans le domaine de la jurisprudence et de la théologie. De retour à Téhéran, il enseigne la philosophie mais aussi les *Asfâr* de Mollâ Sadra, ainsi que le *Shefâ* et les *Eshârât* d'Avicenne. Il devient à son tour le maître de plusieurs philosophes, en s'installant à l'école Monirieh. Fondée par Monir-ol-Saltaneh, la femme de Nâsseredin Shâh Qâdjâr, cette école se trouve juste à côté de l'Emâmzâdeh Nâsser, tombeau de l'un des descendants de l'Imâm Sajjâd. A l'instar de son maître Mirzâ Abolhassan Djelveh, Hakim Hidadji a eu l'audace de faire une étude critique de certains grands ouvrages philosophiques. C'est le cas des *Asfâr* de Mollâ Sadrâ qu'il a enseignés jusqu'à la fin de sa vie.

Ses disciples les plus connus sont Mirza Ahmad Ashtiâni (1845-1935), philosophe chiite qui a compilé plus de 60 livres dans divers champs y compris la jurisprudence, les principes de la religion, la théologie, le mysticisme et la logique; Sheikh Mohammad-Taghi Amoli (1887-1971) grand philosophe qui, après avoir terminé ses études théologiques à Najaf, a enseigné la philosophie au Séminaire religieux de Téhéran; Abolhassan Sha'râni (1902-1973), connu sous le nom d'Allâmeh Sha'râni, qui avait une grande maîtrise de la théologie, de l'astronomie, des mathématiques et de la littérature, et a traduit en persan *L'Astronomie populaire* (1880) de Camille Flammarion[4] afin de l'enseigner à ses étudiants; et enfin Mohammad-Hassan Shari'at Sangladhji (1893-1943). Comparé à Luther et Calvin par ses partisans, il était considéré comme un théologien réformateur et moderniste.

Hakim Hidadji a consacré sa vie à étudier des ouvrages philosophiques et mystiques. Erudit inlassable, il a rajouté des annotations et annexes à

certains grands ouvrages philosophiques, et a lui-même compilé plusieurs livres et traités aux thématiques mystiques et philosophiques dont les plus importants sont les *Annotations faites à Manzoumeh-ye Sabzevâri (Les poèmes de Sabzevâri), La Logique et la Sagesse (Mantegh va Hekmat),* et le *Traité de Dokhânieh (Ressâleh-ye dokhânieh).* Il a aussi un recueil poétique intitulé *Kashkoulnâmeh*[5]. Cet ouvrage comprend tous ses poèmes composés à partir de son adolescence. Sa poésie est notamment inspirée par des notions philosophiques et théologiques. Selon lui, la poésie est un moyen efficace pour faire passer au lecteur les idées et les opinions personnelles du poète; ainsi, ses poèmes contiennent essentiellement ses propres réflexions philosophiques. La priorité donnée au contenu fait que sa poésie est finalement assez pauvre du point de vue formel, et donc esthétique. En 2008, Hossein Mohammadzâdeh Seddigh, professeur et chercheur de Tabriz, a publié le *Recueil poétique des poèmes en turc de Hakim Hidadji*[6]. Le livre comporte plus de 50 poèmes sous diverses formes poétiques dont des *ghassideh* (ode), *ghazal* (poème lyrique) et *masnavi* (poème composé de distiques à rimes plates).

En guise de conclusion, citons quelques vers de son poème qui figure dans la préface de son *Kashkoulnâmeh*. Il y donne une présentation singulière du «livre» qu'il considère comme son compagnon :

Moi, j'ai choisi un compagnon pour moi-même
Dont je ne peux supporter l'absence

Il est gentil, délicat, instructif et sage
Ses discours sont justes

Il parle et il chante, bien qu'il soit muet



▲ *Mohammad Hakim Hidadji*

La production n'arrive pas en bavardant

Il ne fume pas, il ne boit pas, il ne mange pas
Il n'a besoin ni de tapis ni de coussin ni de boisson

Ce cher ami que je viens de décrire
Tout le monde le sait, n'est que le «Livre» ■

---

1. Membres d'une branche du chiisme qui ont vécu notamment en Syrie et en Turquie. Les Alaouites ont régné également dans le Tabarestân - région correspondant aux actuelles provinces iraniennes de Mazandarân, Guilân et Golestân -, entre les années 864 et 928.
2. Philosophe, homme politique, astronome, mathématicien et théologien iranien, qui construisit l'observatoire de Marâgheh. Il décéda en 672 à Bagdad.
3. Erudit de renom qui est surtout célèbre pour ses annotations en marge du livre du Mirzây-e Qomi, *Ghavânin-ol- Ossoul.*
4. Astronome et auteur français (1842-1925).
5. *Kashkoul* est un mot persan; il s'agit d'un vase pour boire fait d'une coque de noix de coco ou de métal que les derviches portaient attaché à leur ceinture par une chaîne. (Dictionnaire Gilbert Lazard, p. 336).
6. *Divân-e ash'âr-e torki-e Mollâ Mohammad Hidadji*, Editions Pinâr, Tabriz, 2008.

Source:
- Sobouti, Houshang, *Târikh-e Zandjân* (Histoire de Zandjân), Organisation de la culture et de l'orientation islamiques, Zandjân, 2011.

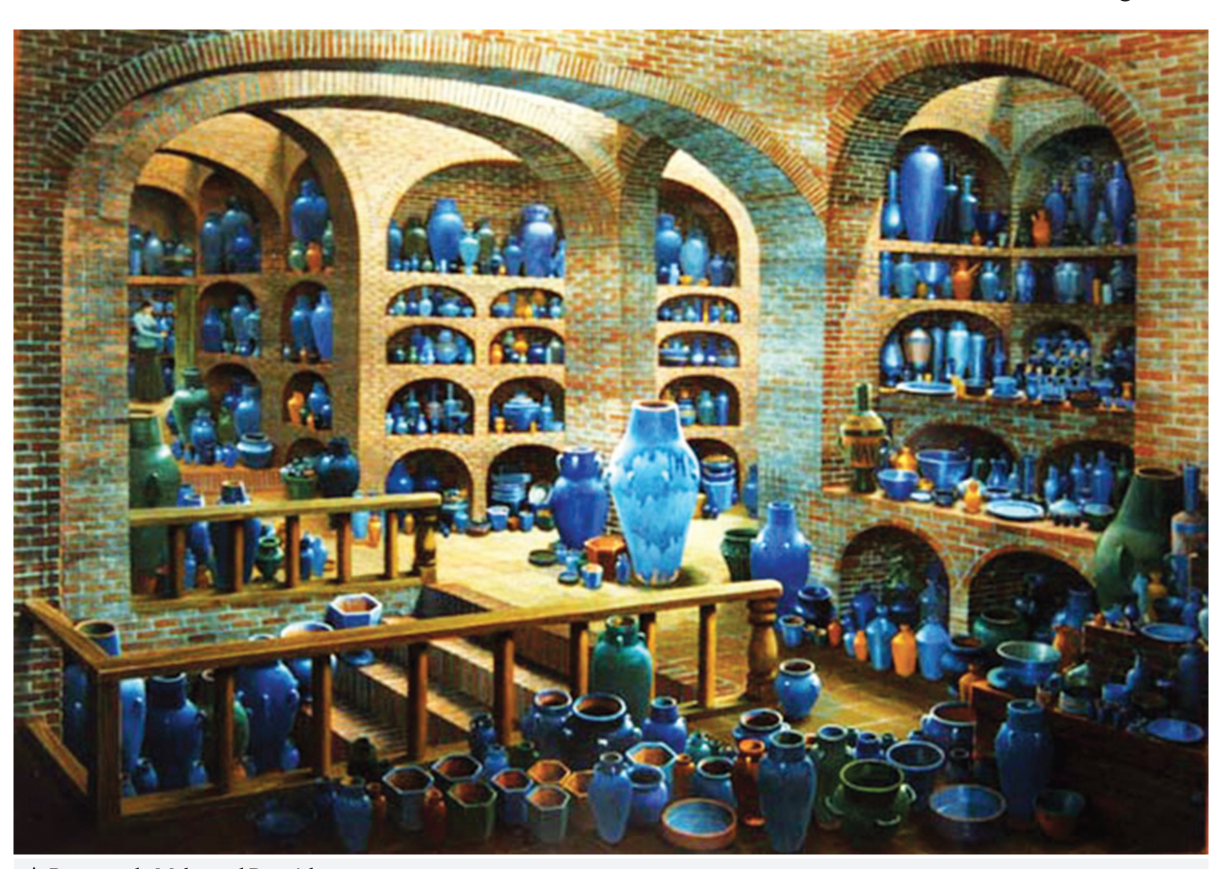
Un livre, une auteure:

Les pionniers de la nouvelle peinture en Iran
Œuvres méconnues, activités novatrices et scandales au tournant des années 1940

Editions Peter Lang, Berne, Suisse, 2017

Alice Bombardier

Jean-Pierre Brigaudiot



▲ *Peinture de Mahmoud Djavâdipour*

Un livre essentiel pour combler une grande lacune

Alice Bombardier, outre sa collaboration occasionnelle à la *Revue de Téhéran*, est agrégée de géographie, ainsi que titulaire d'un doctorat en sociologie à l'EHESS de Paris et en civilisation arabo-persane à l'Université de Genève. Elle a étudié le Persan à l'INALCO et a séjourné fréquemment en Iran entre 2004 et 2009.

***

La lacune dont il est ici question concerne l'art moderne iranien et si l'on s'en tient à la définition d'usage du terme «moderne» en art, cela relève de la période allant du début du siècle passé jusqu'aux années soixante. Plus précisément, cet ouvrage a pour épicentre les années quarante et il tente de décrire la

situation et les mutations apparues avec ce qui s'appelle, en Iran, la «Nouvelle Peinture». Tâche difficile puisqu'il y a peu d'archives où seraient répertoriés les articles de presse, les catalogues et les photos des œuvres concernées, peu d'archives et encore moins de musées où seraient conservées et occasionnellement exposées les pièces originales; le toujours seul et unique Musée d'Art Contemporain de Téhéran ouvre en effet ses portes peu avant la Révolution Islamique de 1979. Ainsi ses collections sont principalement celles qu'a constituées le pouvoir Pahlavi et pour l'essentiel, elles comportent des œuvres du Pop'art américain et des œuvres acquises en France. Il s'agit donc d'un art contemporain des années cinquante à soixante-dix auquel il faut ajouter des œuvres modernes, beaucoup ayant été acquises en France. Néanmoins, le musée recèle un certain nombre d'œuvres acquises au fil des ans, surtout auprès d'artistes iraniens, mais la longue coupure entre un monde de l'art iranien refermé sur lui-même et le monde de l'art contemporain mondialisé est perceptible.

La difficulté d'accès à cette période de l'histoire de la peinture iranienne, les alentours des années quarante, a plusieurs raisons dont la Seconde Guerre mondiale avec en outre l'occupation partielle de l'Iran par les troupes soviétiques, cette guerre étant un trouble majeur à une époque où règne indéniablement une confusion au niveau de pouvoirs qui oscillent et vacillent et dont le comportement à l'égard des arts contemporains et innovateurs semble très contradictoire et surtout hostile. Dans cette difficulté à accéder à une documentation joue certainement la faible notoriété, au-delà de l'Iran, des artistes présentés, donc la faible valeur marchande d'œuvres peu médiatisées, souvent dénigrées et en tout cas, bénéficiant en

▲ *Couverture du livre d'Alice Bombardier*

Cet ouvrage a pour épicentre les années quarante et il tente de décrire la situation et les mutations apparues avec ce qui s'appelle, en Iran, la «Nouvelle Peinture». Tâche difficile puisqu'il y a peu d'archives où seraient répertoriés les articles de presse, les catalogues et les photos des œuvres concernées, peu d'archives et encore moins de musées où seraient conservées et occasionnellement exposées les pièces originales;

général de peu d'estime tant de la part des pouvoirs successifs que d'un public iranien non formé à l'art moderne, un public de non collectionneurs, une absence quasi totale de galeries d'art, une biennale qui étant presque la seule manifestation officielle d'envergure ne se tiendra que cinq fois et une représentation sociale de la peinture ou de ce qu'elle doit être en décalage avec les œuvres des peintres de la Nouvelle Peinture. Des années durant et jusqu'au milieu du vingtième siècle, l'art de la peinture reconnu comme tel en Iran est

figuratif, et il est soit lié à la miniature dont la raison d'être a disparu, soit une représentation académique du visible, en partie liée aux orientalistes et aux peintres académiques, surtout français. Il y a lieu de souligner la francophilie séculaire des milieux cultivés iraniens. Ainsi, le travail de recherche d'Alice Bombardier fut difficile à conduire et dut s'effectuer pas à pas, au gré de publications rares et hétérogènes, à partir de photos souvent en noir et blanc d'œuvres ayant bien souvent disparu.

Si l'on visite la vaste salle où sont exposés les portraits des princes Qâdjârs, au Palais Saad Abâd, ex-résidence d'été des Pahlavi, on peut constater l'utilisation encore approximative d'un espace pictural de type occidental avec, tant bien que mal, l'emploi de la perspective linéaire à point de fuite telle que l'avait inventée Alberti à la Renaissance, en Italie.

Ayant lu avec le plus grand intérêt cet ouvrage que je considère comme un témoignage essentiel sur une période quasiment méconnue, y compris de beaucoup d'Iraniens, période au cours de laquelle se fait la Nouvelle Peinture, par des artistes hommes et femmes, il me parait essentiel pour qui veut acquérir une représentation de ce qu'elle fut trois générations durant. S'il existe des documents, ce sont certainement des ouvrages, articles et catalogues publiés en petit nombre et qui n'ont pu avoir qu'une audience très limitée.

Les modalités d'édition de cet ouvrage qui parle de peinture sans la présence d'un support iconographique consistant ou avec des reproductions de qualité moins que moyenne, quelquefois en noir et blanc, rendent peu aisée pour le lecteur la représentation de cette période de la scène artistique iranienne; ainsi en est-il des éditions à caractère universitaire!

De la miniature à la modernité

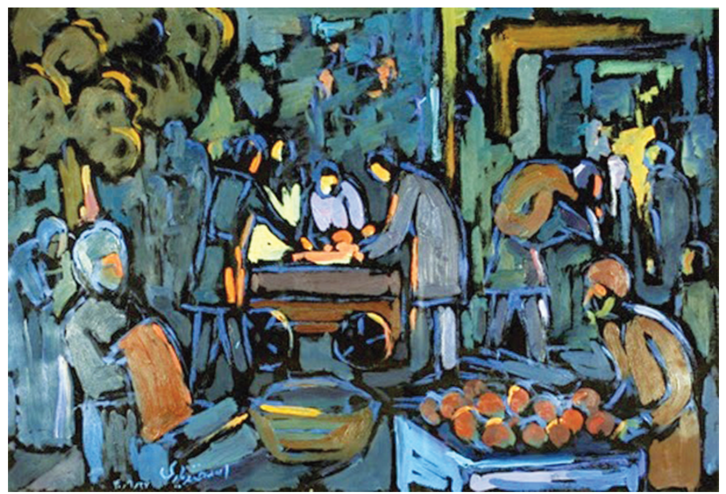
Malgré une demande persistante, notamment étrangère, la miniature persane, tellement et justement connue et appréciée, va peu à peu perdre sa place d'art de cour, donc d'art officiel, durant la dynastie des Qâdjârs (1786-1925). Cette miniature persane verra dès lors son enseignement ne plus guère persister que dans des ateliers privés et au sein des écoles d'arts décoratifs, ceci en tant que reproductions d'œuvres des anciens maîtres. Si l'on visite la vaste salle où sont exposés les portraits des princes Qâdjârs, au Palais Saad Abâd, ex-résidence d'été des Pahlavi, on peut constater l'utilisation encore approximative d'un espace pictural de type occidental avec, tant bien que mal, l'emploi de la perspective linéaire à point de fuite telle que l'avait inventée Alberti à la Renaissance, en Italie. Ces portraits sont peints à l'huile, ce qui semble être une nouveauté technique en Iran. Perspective albertienne et peinture à l'huile témoignent sans doute d'une volonté de sortir de l'espace pictural de type oriental propre à la miniature, espace dénué de réel point de fuite, mais en même temps volonté d'accéder à une technique reconnue unanimement comme susceptible d'offrir à la peinture une équivalence à celle d'autres pays où elle est installée depuis plusieurs siècles. Cependant, avant l'apparition de la Nouvelle Peinture, la peinture officielle a déjà évolué vers une représentation du visible influencée pour partie par les Orientalistes et les peintres dits pompiers, les peintres académiques (dans le sens

où ils ont acquis un vrai métier mais sans vraie créativité) dont on peut aujourd'hui voir des œuvres au Musée d'Orsay à Paris. Alice Bombardier appelle cette peinture iranienne très figurative la Peinture du Réel, c'est une forme de réalisme académique qui s'attache à représenter le monde visible selon les règles de la perspective et de l'imagerie photographiques dont le rôle n'a cessé de s'accroître depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, une apothéose de la figuration conservatrice! Le peintre iranien libéré des règles et fonctions propres à la miniature persane, qui interdisent l'initiative et l'inventivité, va ainsi se soumettre à d'autres règles, non moins contraignantes, qui limitent également liberté et réelle invention. Tel est le cas, par exemple, d'un peintre comme Kamâl-ol-Molk, lequel joue un rôle important dans la période abordée par Alice Bombardier car il avait fondé, en 1911, au cœur de la Révolution constitutionnelle, l'Ecole des Beaux-Arts de Téhéran, qui est la première école d'art du pays et qui constitue à la fin des années 1930 la matrice initiale de nombreux pionniers de la Nouvelle peinture. Cette Peinture du Réel saura cependant *s'iraniser* en ses sujets et figures, elle va témoigner de la vie, des coutumes et du cadre de vie du peuple iranien, et va cohabiter longtemps avec la Nouvelle Peinture qui est le propos de cet ouvrage. L'un des phénomènes intéressants que souligne Alice Bombardier est celui d'un regard des peintres du Réel qui passe peu ou prou par celui des Orientalistes européens pour montrer à son tour la société iranienne, ethnologiquement, anthropologiquement et socialement; étrange phénomène que celui du regardeur qui à son tour montre ce qu'il a vu de lui-même dans le regard et dans la peinture de l'autre!

Le dernier miniaturiste?

Un cas particulier et qui ne concerne guère que l'évolution tardive sinon finale de la miniature persane est celui du peintre Hossein Behzad. Formé selon la tradition, celui-ci va faire sortir celle-ci de ses règles et supports pour proposer une peinture néanmoins illustrative beaucoup plus autonome et libre de se réinventer. Sans doute que son séjour à Paris, autour de 1934, fut déterminant et si l'on veut rattacher





▲ *Peintures de Ahmad Esfandiâri*



▲ *Œuvre de Hassan 'Ali Vaziri*

l'évolution de l'œuvre de Behzad à quelque mouvement artistique dont il a pu étudier les œuvres dans les musées parisiens, ce serait le symbolisme et l'œuvre de Gustave Moreau. Dès lors, on peut considérer que Behzad n'est plus un miniaturiste mais un peintre illustrateur des thèmes classiques dont sont friands les beaux ouvrages en Iran.

Un article publié dans la *Revue de Téhéran* en février 2017 traite du cas de Hossein Behzad à l'occasion de l'édition d'un ouvrage trilingue intitulé *Les douleurs et les couleurs,* l'auteur étant Mohammadreza Asadzada, 2016. Alice Bombardier a également dédié en juin 2017 un article à ce peintre et au contexte de transformation de la peinture de la miniature persane qui est intitulé «Twentieth-Century Mutations of Persian Miniature Painting: A Testimony from the Iranian Ministaurist Hosein Behzad» (Ernst Herzfeld-Gesellshaft Jahrbuch, vol. 5).

Le poids de la tradition: le maître de la répétition du même.

L'une des caractéristiques des arts pratiqués en Iran, qu'il s'agisse de la peinture, de la calligraphie, de la poésie ou de la musique, est qu'ils sont encore plus ou moins soumis au modèle du maître, modèle qu'il faut chercher à égaler pour jouir d'une reconnaissance professionnelle et sociale, ce qui signifie une immobilité potentielle de l'art ainsi cantonné à l'imitation d'un modèle quelquefois venu d'un lointain passé. Ce phénomène est encore perceptible et même bien installé chez un certain nombre d'étudiants iraniens présents dans les universités d'art françaises, étudiants qui peinent à comprendre que l'on attend d'eux qu'ils développent leur propre inventivité et créativité. En effet le maître, autrement dit le professeur d'aujourd'hui, ne détient plus de vérité absolue, pas plus qu'un savoir-faire inégalé, et il a pour rôle premier de guider et stimuler le potentiel de l'étudiant. Dès lors et prenant en considération ce poids du maître, on peut mieux comprendre, en tout cas partiellement, cette relative absence de mouvements artistiques iraniens modernes, alternatifs à l'art de la miniature. Le travail conduit par Alice Bombardier va donc révéler, dans les années 1940, une volonté manifestée clairement par les artistes de la Nouvelle Peinture de faire évoluer la peinture vers davantage de modernité et d'inventivité plutôt que la cantonner à l'imitation du visible.

La Nouvelle Poésie iranienne comme soutien à la Nouvelle Peinture

L'une des particularités de l'Iran et de sa Nouvelle Peinture est d'avoir profité du soutien de la Nouvelle Poésie, laquelle a connu un sort meilleur que la Nouvelle Peinture en termes d'acceptation d'une poésie qui cherche une alternative thématique et formelle à celle des incontestés grands maîtres en la matière. Ceci intervient alors que la Nouvelle Peinture s'est emparée de formes, notamment et surtout celles issues du

Cubisme. Si certains acteurs de la scène iranienne en matière de Nouvelle Peinture ont grandement apprécié l'Impressionnisme pour se cantonner aux mouvements qui ont proposé des solutions alternatives à l'Académisme, la plupart d'entre eux, en tout cas ceux que cite Alice Bombardier, vont focaliser leurs choix d'une esthétique, ou plutôt de modalités de représentation du visible, sur le Cubisme de Braque et Picasso. Alice Bombardier écrit que la présence pédagogique d'André Lhote put être déterminante dans cet attrait pour le Cubisme, au niveau régional, lorsqu'il séjourna en Egypte et accueillit des artistes venus d'Iran et de Turquie, ce dernier pays ayant très tôt au vingtième siècle, opté pour la modernité en peinture, comme il avait opté pour la démocratie et la laïcité. Peut-être que cet engouement notable de peintres iraniens de la Nouvelle Peinture pour une esthétique empruntée au Cubisme tient également à la diffusion de photos et d'ouvrages concernant des œuvres cubistes, mais très certainement que les nombreux séjours d'artistes iraniens à Paris y sont également pour beaucoup. Paris était alors la capitale mondiale incontestée de l'art moderne. Peut-être peut-on également supposer que s'emparer de l'espace et du mode de représentation cubiste pouvait se faire en une appréhension seulement visuelle sans effectuer une approche des dispositifs théoriques sous-jacents, laquelle passe nécessairement par une maîtrise de la langue française.

Un autre point souligné par Alice Bombardier est celui des artistes iraniens qui furent à la fois poètes et peintres – tels Manutshehr Yektai, Manutshehr Sheybani et Sohrab Sepehri – poètes de la Nouvelle Poésie qui firent également partie de la Nouvelle Peinture. Cette Nouvelle Poésie sera plus précocement acceptée en Iran et son soutien à la Nouvelle Peinture fut certes important car cette dernière était peu appréciée sinon radicalement rejetée, voire vandalisée comme lors d'une des premières expositions du Club-galerie Apadana en 1949, durant laquelle l'œuvre cubiste *Bain public* de Djalil Ziapur est lacérée à coups de couteau. Le phénomène du rejet d'un art venu d'une autre culture, d'un art où la ressemblance avec le visible est mise à mal, est bien





▲ *Œuvres de Hassan 'Ali Vaziri, apprenti de Kamâl-ol-Molk*

connu. En France, le Cubisme, comme les abstractions, suscitèrent une véritable hostilité à la fois du grand public et de personnalités éminentes du monde de l'art, ceci jusqu'au-delà de la seconde moitié du vingtième siècle. Au plan de la société où elle se développe, la Nouvelle Peinture iranienne dont nous parle Alice Bombardier n'est plus une peinture de Cour qui aurait des fonctions bien définies. Idéaliste, elle vit en une relative autonomie, indépendante d'une possible demande sur un terrain vierge de structures d'accueil en termes de galeries, salles de ventes ou musées, et cette autonomie lui coûte cher puisqu'il n'y a quasiment pas de collectionneurs, peu d'adeptes, une critique encore non constituée et beaucoup de détracteurs.

Les peintres iraniens de cette Nouvelle Peinture vont donc représenter le visible propre à leur culture et société en se servant surtout d'une esthétique issue du Cubisme: le maintien d'un donné à voir du visible mais stylisé à l'aide d'une grille formelle issue d'un Cubisme d'emblée iranisé!



Djalil Ziapur, Mosquée Sepahsalar, *v. 1949-1950. In* Coq combattant *I, 2, 3 et* Les pionniers de la Nouvelle peinture en Iran *(A. Bombardier), 212.*

Le Cubisme comme source principale de renouveau

Le cubisme tel qu'il a été présenté par Djalil Ziapur et ses amis a creusé, au nom de l'innovation moderniste, un fossé entre les artistes modernes et la société. Golazad 2009. Cité par Ahmadi 2011.

La Nouvelle Peinture évoquée par Alice Bombardier va donc opter principalement, mais pas exclusivement, pour l'esthétique cubiste, non pas tant, sauf exception, celle du Cubisme analytique qui déconstruit à la fois la figure et l'espace en une multitude de facettes, en tonalités de camaïeux, mais pour le Cubisme cézannien ou celui plus tardif de Braque et Picasso qui, sans retrouver les règles de la perspective traditionnelle va prendre appui sur des modalités formelles simplifiées de la figure et de l'espace représentés, et sur, aussi, la liberté acquise par l'art de donner à voir le visible à son gré. Les peintres iraniens de cette Nouvelle Peinture vont donc représenter le visible propre à leur culture et société en se servant surtout d'une esthétique issue du Cubisme: le maintien d'un donné à voir du visible mais stylisé à l'aide d'une grille formelle issue d'un Cubisme d'emblée iranisé! Ainsi les premières œuvres cubistes de Djalil Ziapur représentent le coq associé à l'ange Bahman dans la religion iranienne pré-islamique ou des hauts-lieux de l'islam comme la mosquée Sepahsalar, cela avant d'utiliser le «cube» comme trame de ses compositions, formant un maillage inspiré de la technique iranienne du *kashi*, les tuiles de céramique émaillée. D'un côté, le sujet reste le sujet habituel de la peinture et de

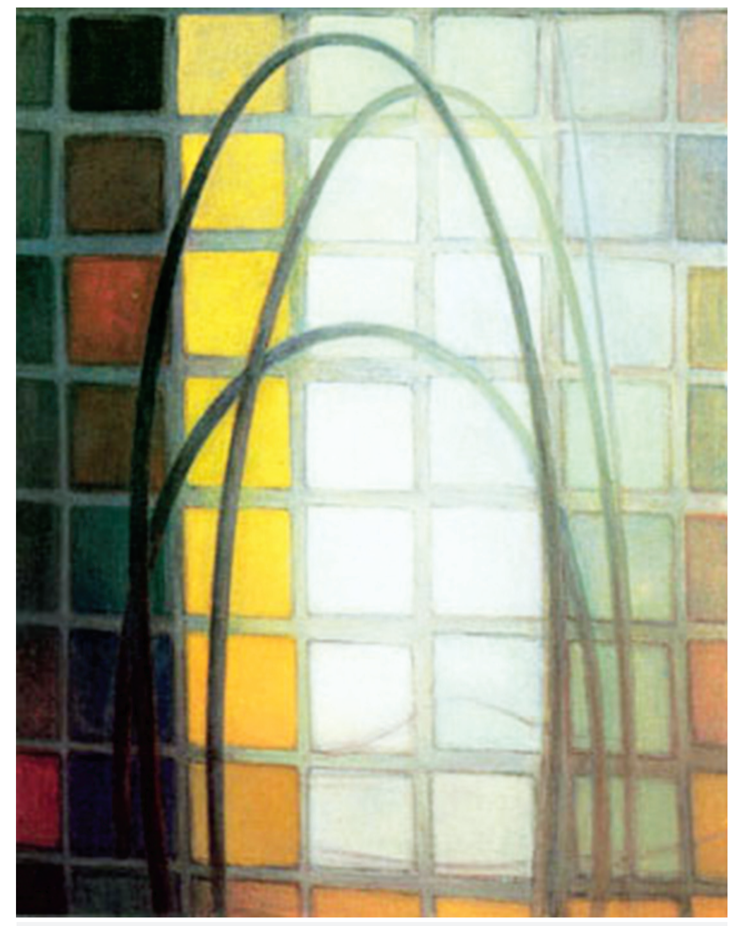


▲ *Djalil Ziapur,* Nomades (Tchâdorneshinân)

l'autre, une grille pseudo-cubiste est comme appliquée sur le figuré. Pour autant ce monde iranien à la sauce cubiste ou flirtant auparavant plus ou moins avec la peinture réaliste-socialiste ne va pas satisfaire le petit monde des arts de Téhéran et une réelle hostilité persiste au fil des trois décennies étudiées avec, à la clé, quelques scandales, une non-reconnaissance sociale et institutionnelle du travail de ces artistes, quels que soient leur savoir-faire et leur inventivité. L'hostilité rencontrée dépasse évidemment le seul emprunt au Cubisme et sa déformation ou recomposition du visible et concerne, du côté d'une suspicion politique le Réalisme Socialiste dont les origines sont aisément associées au mouvement communiste fort présent en Iran et honni du pouvoir.

La critique d'art ou ce qui en tient lieu à cette époque

L'une des lacunes persistantes du monde de l'art iranien est, outre l'absence de collectionneurs, l'absence d'une critique apte à théoriser ce qu'il advient avec cette Nouvelle Peinture. Sans nul doute la censure omniprésente à cette époque n'autorisait guère les débats légitimant cette Nouvelle Peinture. La période étudiée laisse pourtant apparaitre quelques revues et publications qui vont justifier, expliquer, débattre, commenter la Nouvelle Peinture, débat bien légitime



▲ *Djalil Ziapur,* Le monde à l'intérieur (Donyâ-ye daroun)

en ce sens que l'art, en Iran, vivait une vraie révolution de ses modalités d'être et d'apparaitre avec à la clé, un passage relativement rapide du statut de peintre à celui d'artiste. L'époque est agitée et même confuse au plan politique et au plan des idéologies qui le sous-tendent, entre principalement religion,

L'une des lacunes persistantes du monde de l'art iranien est, outre l'absence de collectionneurs, l'absence d'une critique apte à théoriser ce qu'il advient avec cette Nouvelle Peinture.

conservatisme et communisme. Au sein des arts règne une forte contestation des esthétiques (au sens à la fois formel mais également au sens de la philosophie de l'art), comme des modalités et contenus de leur enseignement. Ainsi, seuls quelques lieux privés ou publics vont servir de quartiers généraux aux combats de la Nouvelle Peinture: Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran, Club-galerie Apadana, Biennales de Téhéran, par exemple. Cette époque décrite dans l'ouvrage d'Alice Bombardier est, pour ce qui est du monde de l'art, celle d'un très petit nombre d'acteurs pionniers et de publics. Pour autant, certains lieux se distinguent, galeries, écoles d'art, comme se distinguent quelques publications et revues, lesquelles jouent bien souvent à cache-cache avec la censure. C'est le cas de la revue *Coq combattant* fondée en 1949 par un groupe d'artistes, dont Djalil Ziapur, qui fait l'objet d'un procès, est censurée avant de renaître sous les noms de *Kavir* puis de *Patte de coq*. A cela s'ajoute l'apparition de leaders (et non pas de maîtres) et auteurs de textes polémiques ou poètes, quelquefois également peintres. Les pamphlets de Djalil Ziapur, régulièrement publiés dans la revue *Coq combattant* ou déclamés lors des réunions de l'association du même nom, traduisent ce «combat» que ses acolytes et lui mènent à cette époque pour la reconnaissance de ce qu'ils appellent les «arts nouveaux».

Hushang Pezeshknia, Femme kashgai, *81x32cm, 1952. Rétrospective, juin 2006, Galerie Joëlle Mortier-Valat, Paris. In* Les pionniers de la Nouvelle peinture en Iran *(A. Bombardier), 231.*

Des acteurs institutionnels et privés

Pour l'époque dont il est ici question, parmi les acteurs premiers et essentiels, au niveau de la formation des artistes plasticiens, ceux dont une partie rejoindra les rangs de la Nouvelle Peinture, il y a d'abord les lycées artistiques spécialisés dits Honarestan ou les ateliers privés puis l'Ecole des Beaux-Arts de Kamâl-ol-Molk, enfin la Faculté des Beaux-Arts fondée en 1939 au sein de l'Université de Téhéran. Par la suite apparaît un établissement où la formation artistique est centrée sur ce qu'on appelle les Arts décoratifs et les Arts appliqués: la Faculté des Arts Décoratifs ouverte à Téhéran en 1960. Il peut sembler, en effet, que l'Iran a beaucoup et longtemps apprécié des



▲ *Mahmoud Dhavâdipour,* Récolte

formes d'art artisanales où l'apprentissage repose avant tout sur l'acquisition d'un savoir-faire. L'artisan n'est certes point celui qui, peintre, comme Léonard de Vinci pense et repense les arts et le monde, celui pour qui l'art est *cosa mentale*, celui qui fait et pense et analyse concomitamment. Ensuite, dans ces ateliers privés ou écoles publiques enseignent les maîtres et professeurs, les uns prônant un art traditionnel et les autres venus de l'étranger (la France en particulier), le changement sinon la révolution des fonctions et modalités d'existence de l'art tel qu'en lui-même mais également dans la société.

Un potentiel travail muséal en attente

L'ouvrage d'Alice Bombardier, dont la scientificité n'est pas remise en question puisqu'elle est une chercheure aguerrie, laisse évidemment le lecteur sur sa faim en ce sens qu'il ne semble point y avoir de lieu ni d'ouvrage illustré où sont rassemblées et visibles les œuvres des premiers temps de la Nouvelle Peinture iranienne, ni en Iran, ni en France, ni ailleurs. Au contraire, celles qui sont incluses dans des collections, de petites collections, semblent ne représenter que partiellement le travail de ces artistes. Il en est de même avec le fameux festival de Chiraz-Persépolis qui, à la fin de l'ère de la dynastie Pahlavi, fut tellement important à la fois pour l'Iran et pour les avant-gardes au niveau mondial. Sa connaissance et son accès passent presque davantage par la rumeur et une documentation hétéroclite que par la confrontation avec les œuvres. Ainsi en fut-il très récemment dans la Galerie Joëlle Mortier-Valat, rue des Saints-Pères à Paris, où Alice Bombardier présentait son ouvrage en même temps que s'exposait, vers la mi-septembre 2017, un ensemble d'œuvres du peintre Hushang Pezeshknia. Celui-ci fit partie de la génération des pionniers de la Nouvelle Peinture en Iran, même s'il a la particularité d'avoir été formé en partie à l'étranger, au sein de l'Ecole des Beaux-Arts d'Istanbul auprès du peintre français Léopold Lévy, avant de revenir en Iran en 1946 et de se joindre aux expositions, associations et publications des artistes pionniers. Durant cette exposition parisienne, l'effort louable de la galeriste et du fils de l'artiste a permis de donner à voir et de se confronter à un premier panel de l'œuvre variée et émergente d'un pionnier de la Nouvelle peinture, mais il ne s'agissait encore que d'une modeste partie des œuvres du peintre, celles-ci étant dispersées entre différents héritiers, collectionneurs, et n'étant encore que peu documentées. ■

22 Bahman 1357 – 11 février 1979, victoire de la Révolution Islamique

A l'occasion du 22 Bahman 1357 de l'Hégire solaire (11 février 1979 du calendrier grégorien) qui marque la victoire de la Révolution islamique et la fondation de la République Islamique d'Iran, nous reproduisons ici le discours prononcé par l'Imam Khomeyni.

Le discours de l'Imam Khomeini à l'occasion de 22 Bahman, le jour de la victoire

Au Nom d'Allah, le Tout-Miséricordieux, le Très-Miséricordieux

Nation musulmane, héros et combattants d'Iran! Par la Grâce de Dieu - exalté soit-Il - vos luttes héroïques durant ce moment critique ont brisé une à une les obstructions du despotisme et de la colonisation, et votre Révolution Islamique a dévoilé ses fleurs et ses fruits. Je tiens par ailleurs à exprimer mes remerciements et ma gratitude à chacun des frères et des sœurs, et voici quelques points dont je vous fais le rappel:

▲ *Arrivée de l'Imam Khomeini en Iran, 12 Bahman*

Vous avez révélé votre développement islamique et révolutionnaire au cours de vos luttes passées, et maintenant plus qu'avant, il vous est nécessaire de montrer cette évolution au monde, afin de lui faire savoir que le peuple musulman iranien, sans aucune tutelle, peut choisir son propre chemin vers la prospérité.

Par conséquent, je vous invite premièrement à faire obstacle au désordre, à faire disparaitre l'anarchie, à ne pas laisser les agitateurs hostiles perpétrer des actes de pillage, à ne pas les laisser mettre le feu, punir les accusés, détruire les traces scientifiques, techniques, industrielles, et artistiques, et saccager les biens publics et privés. L'ennemi, pour mettre à bas l'image du mouvement et le rendre réactionnaire et brutal, influence les individus dépravés et hostiles parmi le peuple musulman et les pousse à commettre de tels actes. J'annonce avec force que chaque personne qui prêtera main-forte à de telles opérations sera exclue de la société révolutionnaire de la Nation, et sera responsable devant Dieu Le Très-Haut.

Notez deuxièmement qu'en ce qui concerne la victoire, notre Révolution n'est pas encore arrivée à son terme. L'ennemi est doté de toutes sortes de moyens et d'intrigues, qu'il tient prêt contre nous. Et seulement la vigilance, l'ordre révolutionnaire,



▲ *Discours de l'Imam Khomeini à l'occasion du 22 Bahman, le jour de la victoire*

l'obéissance aux commandements du Leadership et du Gouvernement Islamique provisoire, pourront réduire en vains efforts toutes les conspirations.

Troisièmement, les personnes qui détiennent prisonniers des ennemis ne devront jamais exercer de violence à leur encontre ou les harceler. Soyez affectueux et bienveillants à l'égard des captifs comme le préconise la Tradition islamique, et naturellement, il appartiendra au Gouvernement Islamique de tenir un procès juste pour les faits qui leur sont reprochés.

Je veux de vous tous, mes chers frères et sœurs, que vous collaboriez avec le Gouvernement révolutionnaire provisoire, qui est l'héritier d'une série d'échecs de gouvernements corrompus, afin que par la Force et la Puissance de Dieu et l'entraide, nous construisions le plus tôt possible un Iran islamique florissant et libre, envié par le reste du monde.

Que la Paix, la Miséricorde et la Bénédiction d'Allah soient sur vous.

Rouhollah al-Moussavi al-Khomeini

22 Bahman 1357 (11 février 1979)

Chronologie rapide des évènements qui ont marqué la fin de la Révolution Islamique durant le mois de Bahman 1357 de l'Hégire solaire (janvier-février 1979 du calendrier grégorien):

Le 3 Bahman 1357 (mardi 23 janvier 1979): le Conseil de la royauté, créé pour protéger le régime monarchique, est dissous.

Le 4 Bahman: l'armée occupe l'aéroport de Mehrâbâd pour empêcher le retour de l'Imam Khomeini parmi le peuple d'Iran.

Le 5 Bahman: le gouvernement Bakhtiâr ferme pour trois jours les aéroports du pays.

Le 7 Bahman: en réaction à la fermeture des aéroports, débute la retraite des combattants religieux dans l'aéroport de Téhéran. Des millions de personnes manifestent à Téhéran à l'occasion du 28 Safar de l'Hégire lunaire, qui correspond au jour du décès du Prophète et du martyre de l'Imâm Hassan.

Le 9 Bahman: l'aéroport rouvre ses portes pour l'arrivée de l'Imam Khomeini. Les grèves, les manifestations et les défilés qui appellent à la réouverture de l'aéroport de Mehrâbâd se succèdent.

Le gouvernement Bakhtiâr cesse l'occupation militaire de l'aéroport Mehrâbâd.

Le 11 Bahman: l'armée investit les rues de Téhéran. L'Etat, avec ses parades militaires, cherche à instiller la peur et à colporter une rumeur de coup d'État militaire à Téhéran pour mettre à mal le peuple et entraver la création du nouveau gouvernement, une autre supercherie censée dévier le combat du peuple iranien.

Le 12 Bahman à 9 h 27: après quinze années d'exil, l'Imam Khomeini pose le pied sur la terre iranienne. Sous l'effet de la pression des manifestations et des démonstrations populaires, le gouverneur militaire annonce trois jours de trêve. Les militaires installés dans les locaux de la télévision interrompent de manière inattendue la diffusion d'une cérémonie de bienvenue.

Le 17 Bahman: sur la base des propositions du Conseil révolutionnaire, l'Imam Khomeini présente au peuple le Gouvernement provisoire.

Le 19 Bahman: manifestation du peuple iranien en soutien au gouvernement provisoire. L'armée de l'air prête serment d'allégeance à l'Imam Khomeini. Ce dernier effectue ensuite un pèlerinage au sanctuaire de Hazrat Abdul Azim Hasani, situé au sud de Téhéran.

Le 20 Bahman: les révolutionnaires prennent part au rassemblement dans le Stade Amjadiyeh (Shahid Shiroudi). À 21 heures, la garde militaire du Shâh prend d'assaut la garnison des forces de l'armée de l'air à l'est de Téhéran (Rue Damâvand). Le peuple s'arme pour prêter main forte aux soldats de l'armée de l'air.

Le 21 Bahman: le gouvernement Bakhtiar annonce la prolongation jusqu'à 16 heures de la loi martiale. L'ordre de l'Imam Khomeini de briser la loi martiale et d'être présent en nombre dans les rues est diffusé. De très violents engagements armés se produisent à Téhéran et en province entre les soldats de la garde militaire du Shâh et le peuple.

Le 22 Bahman 1357 (dimanche 11 février 1979): Téhéran devient le champ de bataille d'un affrontement armé et sanglant entre le peuple et les soldats à la solde du régime Pahlavi. Avec la reddition de toutes les forces militaires et la victoire du peuple iranien, le régime injuste du Shâh tombe après cinquante-sept années de tyrannie et d'oppression.



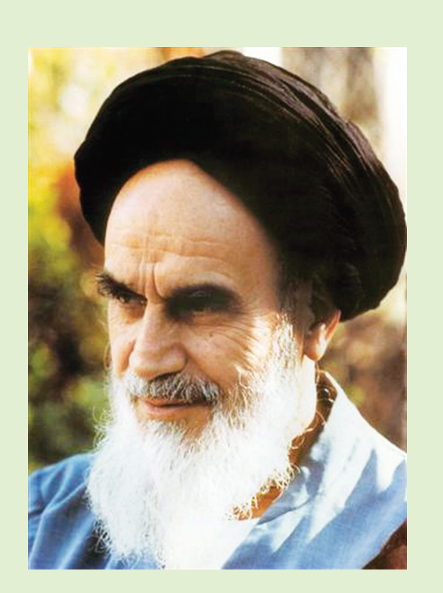
▲ *Liesse populaire lors de la victoire de la révolution islamique, février 1979*


▲ *Marche en commémoration de la victoire de la Révolution en 2017*

Présentation du Portail Imam Khomeini

Le portail Imam Khomeini a été lancé par l'Institut pour la Compilation et la Publication des Travaux de l'Imam Khomeini afin de diffuser ses idées et de présenter les différents aspects de sa vie.
Il fournit aux utilisateurs des informations détaillées sur cette personnalité, notamment ses ouvrages théologiques, ainsi que sur l'histoire de la Révolution Islamique en Iran.
De plus, les visiteurs et le public peuvent bénéficier d'un accès facile à l'ensemble des services en ligne, accessibles sur le site web en français, en anglais, en arabe et en urdu, y compris les nouveautés, les éditions spéciales, la visite virtuelle, la bibliothèque numérique et multimédia, ainsi que d'autres fonctionnalités.

Il convient de souligner que le Département des Affaires Internationales a réussi, jusqu'à présent, à traduire les ouvrages sur l'Imam Khomeini ou rédigés par l'Imam Khomeini, en plus de 20 langues, disponibles sur la bibliothèque numérique.



E-mail :
french@imam-khomeini.ir
Site web:
fr.imam-khomeini.ir

Actualisation du mythe des Amazones d'Halicarnasse par Lucio Castagneri, ou l'ordre impérial occidental en peinture
(1ère partie)

Ezzedine Sghaïer
Université de Tunis

«Seules les traces font rêver»
R. Char, *La Parole est un archipel*,
Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1983.

Les bouleversements géopolitiques et idéologiques auxquels nous avons été exposés de façon incessante durant ces dernières années ont ébranlé, par leurs impacts, les esprits et ont sans doute orienté le génie créateur de certains artistes, voire plus généralement les comportements des gens et leur style de vie. Il y a quelques années, dans le sillage des événements politiques telluriques internationaux, l'explosion du printemps arabe a fini par défaire les dictatures pro-occidentales, sans pour autant qu'elles soient complètement détruites. Mais les figures islamistes que certains pays arabes avaient élues dans cette conflagration politique générale, n'apparaissaient pas satisfaire les attentes occidentales. C'est bien dans ce contexte international incertain et opaque que nous avons rencontré[1], à Kélibia, le peintre italien Lucio Castagneri[2] où il avait l'habitude, depuis une décennie, de se rendre. Quelques jours seulement donc après notre rencontre, il nous a invités au vernissage de sa première exposition[3] qu'il a organisée dans cette même ville qui vient de se doter, pour la première fois, de sa propre galerie[4]. En découvrant le travail pictural de Castagneri, nous avons été frappés par une constance de sérénité et une aura de sagesse flirtant avec la mélancolie - mais précisons d'emblée qu'il ne s'agissait pas de mélancolie traumatique, mais d'une mélancolie que Diderot appelait gaie. Emboitant, entre autres, les pas de Léonard de Vinci dans sa passion pour les graphies orientales, les traces et les objets antiques, Lucio Castagneri avait commencé par nous envoyer des graphies arabes anciennes qu'il nous demandait de déchiffrer, jusqu'au jour[5] où il nous a fait l'honneur de nous révéler une autre pièce archéologique plus sublime encore, à savoir un bas-relief antique[6], représentant deux gladiatrices prêtes au combat. Ce bas-relief constitue donc une mise en scène d'une Amazone[7], sans doute une Amazone d'origine phrygienne et une Achillia grecque qu'il faut considérer ici, vu le contexte historique[8] auquel elles renvoient, comme deux guerrières, s'affrontant dans la cité, en dehors de toute forme de combat officiellement organisé. Celles-ci, dressées l'une contre l'autre, dans une posture martiale et belliqueuse, s'affrontent glaives en main, visages fermés qu'un sentiment de vengeance et de violence semble nourrir. Le plus pertinent ici n'est pas la représentation de la scène du combat mise en exergue par le bas-relief, mais l'emblématisation du face-à-face des deux patriotes, qui semblent se battre pour leurs pays respectifs. Rappelons que ce jeu de la mort et du châtiment romain a été interdit par le Sénat en 200.

La réception donc d'une telle œuvre, après que Lucio Castagneri, le peintre-alchimiste, lui ait fait subir les lois inhérentes à la *Pierre philosophale* afin

d'atteindre *l'opus magnum,* pose des questions que l'on peut résumer non seulement à travers les esquisses ci-jointes et le sens de leurs transformations alchimiques, mais aussi dans la perspective de son actualisation et sa connotation artistique et idéologique. Rappelons d'abord que le bas-relief en question porte, malgré son extraction du site d'Halicarnasse, des origines peut-être étrusques et romaines qui, elles-mêmes, ont été fécondées d'apports culturels pharaonique, grec, perse, celte, carthaginois, etc.

Ces substrats culturels et historiques, traces vivantes des civilisations antiques, résultent, à n'en pas douter, des accumulations civilisationnelles que les échanges commerciaux et économiques autour de la *märe nostrum* et des autres mers assuraient bien entre elles. Et c'est sans doute à cause de son apport culturel multiple que Lucio Castagneri a été tenté par le projet pictural qu'il a assigné à ce bas-relief[9]. Peintre transhumant[10] au début de ses années de production artistique, tourné vers des expériences picturales essentiellement synthétiques[11] dont l'Italie de l'après-guerre avait le secret, et auxquelles il ne cessait pas d'imprimer son génie le plus secret, il concentrait, dans son travail, toutes ces

> Lucio Castagneri avait commencé par nous envoyer des graphies arabes anciennes qu'il nous demandait de déchiffrer, jusqu'au jour où il nous a fait l'honneur de nous révéler une autre pièce archéologique plus sublime encore, à savoir un bas-relief antique, représentant deux gladiatrices prêtes au combat.



▲ *Bas-relief originel.*



▲ *Première esquisse du dessinateur-peintre.*

sources et tous ces horizons culturels et civilisationnels divers. Soulignons encore que la pertinence connotative du bas-relief avec ses filiations historiques, que l'on découvrira ultérieurement, révèle au fond la complexité de la trajectoire picturalo-biographique de l'artiste. La profonde romanité du peintre-dramaturge-metteur en scène[12] se dévoile cependant à travers la genèse de l'œuvre picturale globale[13]. L'italianisme, avec sa plastique chromatique légendaire, alimente en profondeur sa sensibilité artistique et irrigue, de sa force, la beauté des thèmes traités, les couleurs et les paysages champêtres qu'il campe d'une façon récurrente dans ses tableaux. Cet univers pictural particulier, Lucio Castagneri essaie de le saisir à ses sources et à partir d'une profonde intériorité intime qu'il contrôle avec ascèse. Le bas-relief des gladiatrices, de par donc le sujet traité et l'époque à laquelle il se réfère, suscite probablement chez le peintre, en référence à ce que l'on a antérieurement énoncé, cet héritage de profusion de couleurs doctes, mais surtout un rêve mythologique immarcescible. Plus généralement, le combat des gladiatrices s'insère dans une culture de grandeur hellène que le peintre semble bâtir sur un idéal antique. La véritable pertinence qui en fait du bas-relief, métamorphosé en sa version finale, se trouve ailleurs. Elle actualise, tout en provoquant inquiétude et polémique. Elle s'approprie

Le bas-relief en question porte, malgré son extraction du site d'Halicarnasse, des origines peut-être étrusques et romaines qui, elles-mêmes, ont été fécondées d'apports culturels pharaonique, grec, perse, celte, carthaginois, etc.

en vérité non pas le conflit entre Athènes et la Phrygie ou entre Athènes et la Perse sur un fond historique impérial perse encore d'actualité pour l'époque que les inscriptions en grec et en latin rappellent en haut et en bas du bas-relief, mais elle met aussi à jour, par son équivocité, une autre version du même conflit. Elle suggère un face-à-face entre une gladiatrice grecque et une gladiatrice métamorphosée, aux traits physiques similaires, en «beure». Peut-être, le peintre entendait y mettre en relief l'image d'une métèque[14] à travers laquelle il métaphoriserait les conflits contemporains entre citoyens de souche et étrangers. La gladiatrice est équivoque, en effet, avec son «bonnet phrygien», un emblème allogène pour la cité d'Halicarnasse, qui ne change rien en fait à cette illusion bien orchestrée, et que l'on peut confondre avec le voile religieux qui faisait déjà couler beaucoup d'encre. On voit ici toute cette stratification historico-ethno-religio-sémantique équivoque qu'il faut lire avec rigueur, d'où l'intérêt réel du travail du peintre romain. Comment encore interpréter, dans le prolongement du rayonnement légendaire de la cité d'Halicarnasse, la destruction du legs culturel arabe par les Ottomans, à la lumière de l'émergence de la République

> Ces substrats culturels et historiques, traces vivantes des civilisations antiques, résultent, à n'en pas douter, des accumulations civilisationnelles que les échanges commerciaux et économiques autour de la märe nostrum et des autres mers assuraient bien entre elles. Et c'est sans doute à cause de son apport culturel multiple que Lucio Castagneri a été tenté par le projet pictural qu'il a assigné à ce bas-relief.



▲ *Deuxième esquisse*

Islamique d'Iran des ruines du passé comme force régionale et internationale, et de l'implication occultée de la Turquie d'Erdogan et ses alliés occidentaux dans la création de Daech et la guerre scélérate qu'ils mènent dans la région?

Bas-relief, esquisses et imaginaire

La puissance d'imagination et de création de Lucio Castagneri, qui se dégage de ses différentes esquisses consacrées au bas-relief, paraît, dans ses structures profondes, s'identifier avec ce que Gilbert Durant appelle les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*[15], où l'on reconnaît les constantes des mêmes structures primitives de l'imaginaire que l'humanité transmet inconsciemment d'une génération à l'autre. Aussi, la recherche esthétique du peintre s'inspire-t-elle ici de l'héritage hybride d'un inconscient façonné par les cultures et les symboles des civilisations antiques. Le synthétisme pictural de l'artiste se révèle de la sorte, dans ses esquisses, telle une profonde quête esthétique des origines impériales européennes, se confondant pêle-mêle aux Etrusques, aux Empires romain et hellène, et sans cesse dirigée par sa propre conscience. Ceci constitue un défi auquel il donne des perspectives innovantes de sens. Rappelons toutefois qu'il ne s'agit pas, pour le peintre et spécialiste de bas-relief, de nostalgie pour un monde disparu, mais bien d'une volonté esthétique consciente, qu'il puise aux sources mêmes d'un hellénisme vivifiant et d'une puissante romanité.

La véritable pertinence qui en fait du bas-relief, métamorphosé en sa version finale, se trouve ailleurs. Elle actualise, tout en provoquant inquiétude et polémique. Elle s'approprie en vérité non pas le conflit entre Athènes et la Phrygie ou entre Athènes et la Perse sur un fond historique impérial perse encore d'actualité pour l'époque que les inscriptions en grec et en latin rappellent en haut et en bas du bas-relief, mais elle met aussi à jour, par son équivocité, une autre version du même conflit.

La romanité suggérée se laisse en outre naturellement dévoiler à travers une science chromatique qu'il distille dans une effusion onirique intérieure. Une légère expression des couleurs surgit alors de ce prisme intérieur pour imprimer avec raffinement ses marques, malgré la brutalité inégale de la scène, sur les deux gladiatrices. Cette profonde recherche de réalité historique, mythologiquement complexe, procède de l'ordre du mystère et de l'énigme: elle fait voir l'origine de la violence et la maîtrise de son intensité, pour ne pas dire son paroxysme. Le dévoilement de cet univers opaque reste aussi redevable, dans sa constitution, aux couleurs. C'est dans ce sens qu'il faut considérer l'histoire de la peinture comme tributaire des révolutions chromatiques - tout comme d'ailleurs toute singularité de génie qui devait peut-être dépendre de la subtilité chromatique que l'artiste insuffle à son œuvre. Les esquisses des gladiatrices semblent bien s'inscrire dans cette fine recherche chromatique. Elles dépendent, dans leur élaboration, d'une maîtrise chromatique réelle, voire d'une mystique esthétique ascétique. L'empirisme pictural mené une vie durant participe au génie du peintre et approfondit sans doute sa conscience esthétique. C'est aussi dans cette perspective qu'il faut appréhender la transmutation du bas-relief des



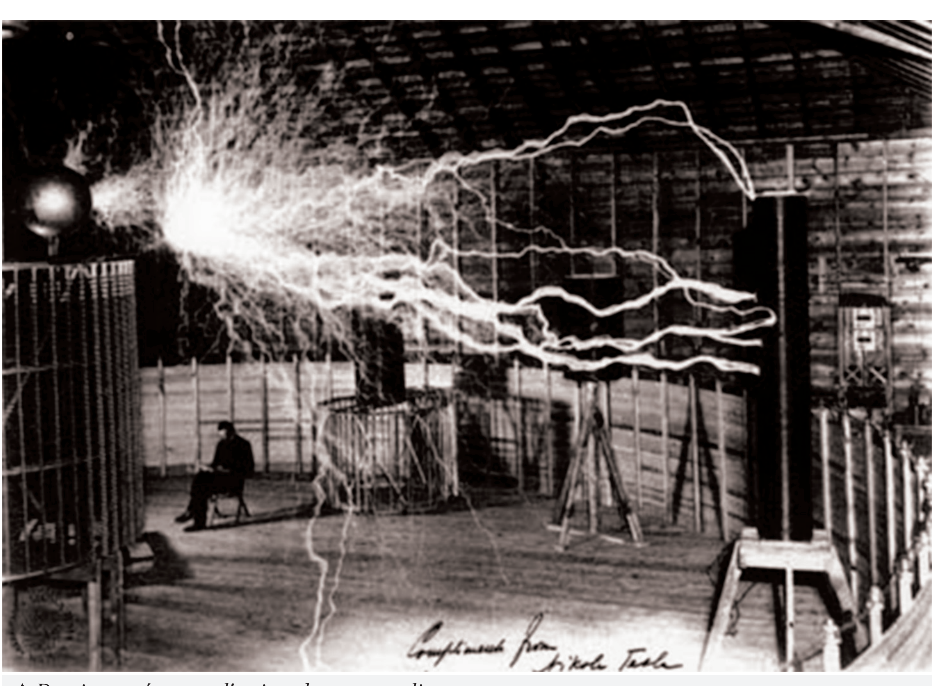
▲ *Troisième esquisse*

gladiatrices: d'un matériau solide à l'origine, le bas-relief a fini par être transformé par le peintre en œuvre picturale fluide. Ce travail empirique accompli sur le bas-relief se saisit simultanément avec la propre transmutation intérieure du peintre. D'après les lois de la *Table d'Emeraude*, tout changement extérieur implique une modification intérieure. L'alchimie devient, dans cette optique, une vraie discipline de travail intérieur, tout comme le peintre qui, à son tour, atteint lui-même cette pierre philosophale, réalisant ainsi la transmutation de son travail en chef-œuvre. Ce qui importe par ailleurs dans la tâche picturale de Lucio Castagneri, c'est le mythe des Amazones que Scopas, sans doute, encore sous le règne du déraciné et acculturé

empereur perse Mausole[16], lui a fait pour la circonstance injecter comme funeste hostilité. Ce monde spectral, presque irréel, est un peu à l'image des mythologies sur lesquelles les sociétés antiques ont bâti leur vision et leur rapport à l'homme et au monde. C'est dire donc l'extrême impact du pouvoir des mythes sur les destinées des sociétés humaines. Il est encore plus significatif de penser que le bas-relief peut incarner sous les Hellènes, sous l'influence de *Zeus,* une représentation du coup de foudre. Il ne serait pas ici opportun de s'arrêter sur le sort que ce lieu commun constitue pour les lettres et les arts. Il sera sans doute plus significatif de porter notre regard sur la mue du bas-relief sous la palette du peintre-alchimiste. Les premières esquisses portent en effet une forêt de lignes sinueuses, de mosaïques et de formes géométriques que celui-ci densifie progressivement à travers les différentes versions qu'il cherche à insuffler à la surface du bas-relief. Initialement différentes et inégalement défigurées, les

deux gladiatrices ont partialement retrouvé, grâce au génie du peintre, leur lustre selon les canons de la beauté gréco-romaine. Faut-il préciser que la défiguration du *facies* est sans doute l'acte malveillant d'un fanatique? Quoi qu'il en soit, Lucio Castagneri en a imprimé ses touches esthétiques réparatrices triomphantes, ce qui a engendré *in fine* deux adversaires chromatiquement moulées dans des postures 'armurées' et martiales. D'autres détails décoratifs qui sont loin d'être anodins et étrangers au mythe de la cité d'Halicarnasse et qui ne figuraient pas primitivement sur le bas-relief y ont été réintroduits, comme par exemple la roue monumentale orpheline d'ailleurs de ses sœurs, se trouvant, depuis les fouilles au XIXe siècle par Charles Thomas Newton, au British Museum. Celle-ci se place en haut du côté gauche, puis dans une deuxième esquisse toujours en haut du côté droit de la même gladiatrice, à savoir l'Amazone grecque. Il convient aussi d'observer l'effacement volontaire par le peintre-alchimiste des inscriptions linguistiques gréco-latines en haut et en bas du bas-relief. Nous verrons comment un tel geste esthétique, principalement connotatif, articule du sens qui, surtout décodé par-delà sa version mythologique, peut acquérir, sous sa nouvelle destination, une emblématisation universelle des conflits

> La puissance d'imagination et de création de Lucio Castagneri, qui se dégage de ses différentes esquisses consacrées au bas-relief, paraît, dans ses structures profondes, s'identifier avec ce que Gilbert Durant appelle les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, où l'on reconnaît les constantes des mêmes structures primitives de l'imaginaire que l'humanité transmet inconsciemment d'une génération à l'autre.



▲ *Dessin représentant l'artiste dans son atelier.*

internationaux. Et c'est bien ce que Lucio Castagneri a probablement voulu signifier quand il a imaginé le dangereux destin du vrai artiste sous et à travers l'effet du coup de foudre, fixé dans un dessin à la Warhol: la solitude et les ravages de la modernité chez le peintre dans son atelier apparaissent d'ores et déjà, comme les seules muses inspiratrices, reliées ici au nouveau destin spectaculaire et hallucinatoire du bas-relief.

L'artiste se présente d'ailleurs comme immergé au milieu d'éléments de décor et d'objets modernes, dans un ancien hangar charpenté de barres de fer. Le hangar-atelier a été sans doute choisi, dans le contexte de développement de l'urbanisme et des mégapoles, pour métaphoriser la nouvelle révolution architecturale[17] et son impact sur l'âme réifiée du peintre. Le choix d'un tel espace immortalisé dans un dessin époustouflant apparait à l'image d'un théâtre moderne, voire une mise en scène de la solitude du dessinateur[18] méticuleusement agencée. C'est un lieu qui véhicule un legs, une histoire telle que celle du délabrement industriel de la fin du XIXe siècle occidental. Mais chez Lucio Castagneri, « rien ne se perd, tout se conserve», puisque le monde du spectacle en a fait, depuis le dernier quart du XXe siècle, un espace de création et de divertissement. Cet univers particulier que l'on perçoit comme un huit clos glacial prépare à ce que Cocteau appelle la traversée du miroir ou le passage de l'autre côté du miroir: le peintre sensibilise sans cesse le récepteur à la naissance d'un nouveau monde, qui ne sera pas dépourvu de défi et de danger, et dans lequel le sens de la civilisation occidentale sera revu et défendu. Sinon comment peut-on autrement appréhender l'affrontement des deux gladiatrices, dont les origines ethniques et culturelles sont, comme on l'a ci-dessus suggéré, différentes? ■

(à suivre)

---

1. Le 15 août 2014
2. Né en 1947, vivant entre Rome et Kélibia.
3. «*El fatha Kélibia*», vue par l'artiste italien exposée du 21 août au 3 septembre 2014.
4. Galerie des Arts, 107 avenue des Martyrs, Kélibia.
5. 10 octobre 2014.
6. Elle a été découverte, parmi d'autres fragments d'architecture et de sculpture par Charles Thomas Newton en 1857. Elle faisait partie de trois autres dalles décorant le côté est du mausolée d'Halicarnasse exécutée par Scopas de Priène, alors que Léocharès aurait travaillé l'autre côté.
7. Selon la légende, elle se serait brulé le sein droit pour mieux tirer leur arc.
8. Il s'agit du IVe siècle avant J.-C.
9. C'est en tant qu'initié qu'il aborde le bas-relief, puisqu'il a suivi en 1980 les cours de bas-relief et de l'art de la médaille auprès de la Monnaie de l'Etat à Rome.
10. Amérique latine (Puerto Rico), Etats-Unis, Pays bas, Luxembourg, Canada, Suède, etc.
11. Voir le synthétisme de l'après-guerre, qui a été choisi par l'Italie comme stratégie culturelle pour rattraper son retard par rapport au reste de l'Europe.
12. Il inscrit, depuis 1976, ses activités de dramaturge et de metteur en scène dans les événements culturels de la ville de Rome.
13. Il a exposé à Rome, New-York, Amsterdam, Luxembourg, Montréal, Stockholm…
14. Voir ce qu'Aristote disait à propos des métèques et des citoyens de la cité d'Athènes in *Politique.*
15. Durant, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1969.
16. Est un satrape perse achéménide de Carie en Asie Mineure, mort en 353 av. J.-C. Son tombeau se trouve dans le mausolée d'Halicarnasse, qui est aujourd'hui la ville de Bodrum en Turquie. Ce mausolée représente la cinquième des sept Merveilles du monde.
17. Voir cette question dans l'ouvrage particulièrement pertinent de Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme Tardif*, et surtout le chapitre intitulé "Equivalents spaciaux dans le système-monde", p. 161-199.
18. L'expérience new-yorkaise du peintre montre qu'il a fréquenté le milieu artistique du Greenwich Village où il a suivi les cours de dessin de Gustav Rehberger, auprès de l'Art Students League.



59

À propos d'Elly d'Asghar Farhadi: le deuil d'une liberté avortée

Shafigheh Keïvân

À *Propos d'Elly* est le troisième film d'Asghar Farhadi. Récompensé par l'Ours d'argent du meilleur réalisateur lors de la Berlinale 2009, ce film est exemplaire du potentiel du réalisateur dans l'art narratif cinématographique. A travers ses films, Farhadi cherche à faire évoluer les spectateurs «de consommateurs passifs à penseurs indépendants.»[1]

Comme dans la plupart de ses films, dans *À Propos d'Elly,* c'est la complexité des relations humaines qui focalise l'attention du réalisateur. En impliquant les spectateurs, Farhadi démontre à quel point, ces relations peuvent être subtiles. Cette implication est notamment provoquée par les mouvements de la caméra, qui soulignent le jeu naturel et réaliste des acteurs, comme s'ils étaient réellement eux-mêmes et non les personnages qu'ils jouent. Ce naturel permet d'établir un lien relationnel avec le spectateur. L'histoire repose sur peu au premier abord, mais fait ensuite réfléchir. Avec ce film également, comme avec les autres films de ce réalisateur, le détachement est impossible, tant le sujet, très ordinaire, est traité avec sensibilité et délicatesse.

Synopsis

Le film s'ouvre sur une joyeuse bande d'amis, en voiture sur une route, partant passer quelques jours au bord de la mer. Leur destination est une villa au bord de la mer Caspienne. En route, ils expriment bruyamment leur joie et dansent, chantent et jouent en arrivant.

Parmi eux, deux personnes ont été invitées dans le but qu'elles fassent connaissance et éventuellement, nouent une relation débouchant sur un mariage: Elly (Taraneh Alidoosti), une jeune institutrice invitée par Sepideh (Golshifteh Farahani), la maman de son élève de maternelle, et Ahmad (Shahab Hosseini) un homme qui vient de divorcer de sa femme allemande et qui cherche apparemment une conjointe iranienne. Personne ne sait qu'Elly a déjà un fiancé, à part Sepideh qui estime qu'Elly a le droit de vouloir rompre avec son fiancé et de rencontrer un autre homme. Sepideh cache cette vérité aux autres et ne la révèle qu'à la fin de l'histoire, d'une façon qui rendra les choses de plus en plus compliquées. Après un jour ou deux, Elly, qui semble gênée et mal à l'aise, décide de rentrer à Téhéran. Mais, elle en est empêchée par Sepideh, qui insiste d'une manière autoritaire pour qu'elle reste. Les autres femmes partent en voiture faire des courses et laissent Elly surveiller les enfants à la plage tandis que les hommes jouent au volley-ball. Bientôt, un enfant en pleurs annonce la nouvelle qu'Arash, un autre enfant, s'est noyé dans la mer. Après l'avoir sauvé, ils se rendent compte qu'Elly a disparu. Ils ne savent pas si elle est rentrée à Téhéran sans rien dire à personne ou si elle s'est noyée en essayant de sauver Arash. Au fur et à mesure que le film avance, les mensonges deviennent de plus en plus nombreux, l'amitié des personnages est mise en péril et la violence éclate entre eux. Le film se termine par une scène qui montre encore une voiture, cette fois-ci bloquée dans le sable, et les personnages qui essaient en vain de la dégager. C'est une scène qui peut suggérer le blocage et l'enlisement d'une société empêtrée dans ses mensonges et faux-semblants. Une chanson, "Song for Eli", clôt cette scène finale.

Les relations humaines

Farhadi choisit des sujets peu abordés jusqu'ici en Iran - des sujets primordiaux omniprésents mais invisibles dans la vie quotidienne des Iraniens. *À Propos d'Elly* dépeint une société qui pousse les relations humaines au mensonge, à l'hypocrisie et aux préjugés à travers ses normes et ses traditions. Comme dans toutes les relations, ces défauts se révèlent avec plus d'intensité une fois que les personnages sont confrontés à un événement tragique.

Les personnages de ce film sont des conformistes. Ils pensent avoir l'esprit ouvert et se veulent modernes et intellectuels, mais ne sont en réalité que de petits bourgeois oscillants entre la tradition et la modernité.

Ce qu'on remarque dans ce film est le fait qu'Elly cache certaines vérités à propos d'elle-même - des vérités possibles d'exprimer dans une société saine, permettant des relations saines. Mais personne ne s'interroge à son propos ni ne se soucie de l'interroger, tant que tout va bien et qu'il a été décidé qu'elle est une fille «convenable». En réalité, ce sont les préjugés nés du conditionnement des esprits par la tradition qui empêchent de douter et de l'approcher. Mais lorsqu'Elly disparaît, les questionnements commencent et les présents découvrent qu'ils ignorent jusqu'au nom de famille de cette jeune femme qu'ils ont invitée. Faute d'informations authentiques, ces intellectuels modernes de la classe moyenne laissent tomber leur masque de faux-semblants et se mettent à juger Elly, cette fois-ci d'une manière négative qui peut aider à les déculpabiliser de leur responsabilité ignorée et qui est une fois encore conditionnée par les apparences. En voyant son fiancé, ils décident tout de suite, sur sa seule mine, que c'est quelqu'un de bien, bien qu'ils ne le connaissent absolument pas et ils accusent Elly, qui n'est plus là pour se défendre, de ne pas avoir mérité cet homme bon, tout cela sans rien connaître de leur histoire. On se demande ainsi, en tant que spectateurs, si ce n'est justement pas ce même type de pression sociale que la séparation d'Elly de son fiancé a différé.

Mise en scène méticuleuse

La scène d'Elly avec le cerf-volant est inoubliable et artistement réalisée. Farhadi, qui a toujours accordé une place privilégiée à la condition féminine, choisit une scène poétique pour laisser parler Elly tout en parlant d'elle. Après une scène où elle se trouve bloquée sous l'autorité symbolique de Sepideh qui l'empêche de partir, on la voit dans un plan rapproché faire voler un cerf-volant avec la mer et le ciel en arrière-plan. Elly crie de joie et court sur la plage en regardant le cerf-volant. Son cri se mêle aux rires des enfants. C'est la seule scène qui la montre d'aussi près, et par là, incarne sa vérité. Le ciel, la mer et le



▲ *Asghar Farhadi sur le tournage du film* À propos d'Elly

Comme dans la plupart de ses films, dans *À Propos d'Elly*, c'est la complexité des relations humaines qui focalise l'attention du réalisateur. En impliquant les spectateurs, Farhadi démontre à quel point, ces relations peuvent être subtiles.

cerf-volant symbolisent la liberté que la joie d'Elly fortifie, même si la mer pourrait symboliser également le mystère dans ce film. La scène suggère en même temps l'enfance et l'innocence; ce qui contraste avec la culpabilité pécheresse et le vice dont les autres la charge. La mise en scène est méticuleusement réglée. Le foulard rouge d'Elly sur fond de mer bleue et le cerf-volant rose avec le ciel pour fond, nous rappellent certaines scènes de *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne. La scène est courte et se termine avec Elly, frustrée, qui dit: «Je dois partir». Comme si elle se rappelait à ses devoirs. La scène devient de cette manière celle d'une joie et d'une liberté avortées. Le spectateur en deuil d'Elly porte plutôt le deuil de la mort de la liberté et on laisse aux personnages le peu qu'ils se contentent de savoir à son sujet. ■

1. *Cf.* http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-about-elly

CESAR
un sculpteur français à la fois moderne et classique

Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
13 décembre 2017 – 26 mars 2018

Jean-Pierre Brigaudiot

César, de son nom d'artiste, a participé activement et savoureusement, accent marseillais oblige, durant plusieurs décennies, à la vie artistique contemporaine française. Il fut l'artiste officiel représentant la France à la Biennale de Venise en 1995. La rétrospective que lui consacre le Centre Pompidou permet de mieux embrasser l'œuvre. Une vingtaine d'années après la disparition de César, le moment est propice à une relecture et à une remise en situation de cette œuvre, de ses apports et innovations, de sa contemporanéité, de sa place sur la scène artistique française et mondiale et certes de sa pérennité; ce programme n'est à priori pas si ambitieux mais il se heurte au monologue médiatique, tant passé qu'actuel, propre à un monde de l'art quasi unanime quant à n'être que laudatif, hyper centralisation oblige.

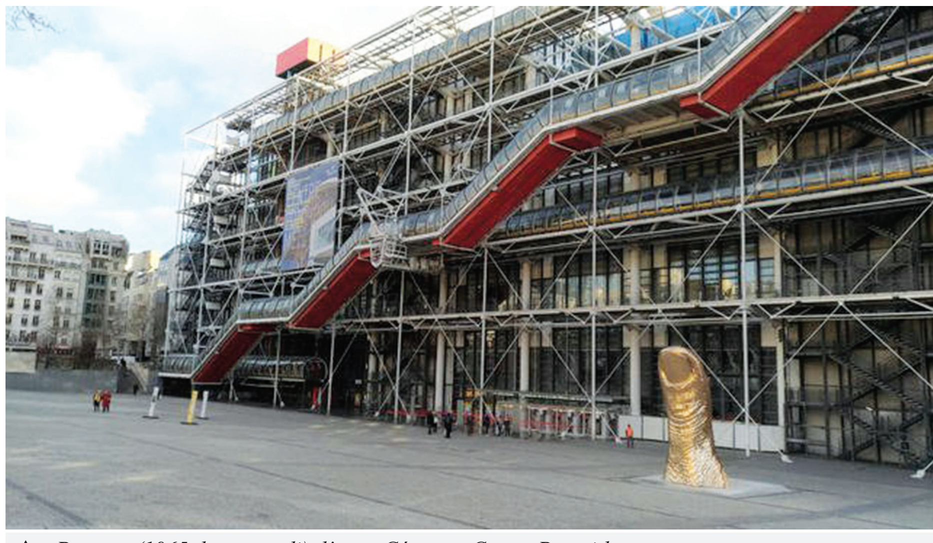
César : 1921 – 1998



▲ *Compressions d'automobiles (1998)*

Un art techniquement alternatif.

D'origine modeste, César va incontestablement faire preuve de créativité en un enrichissement conséquent du matériel et des matériaux de la sculpture. Le contexte des écoles des beaux-arts qu'il fréquente longuement tant à Marseille qu'à Paris est, au milieu du siècle et jusqu'après les événements de 1968, celui d'un enseignement académique de la sculpture où ni Picasso ni Duchamp, parmi d'autres figures essentielles qui ont largement contribué à redéfinir l'art, ne sont présents. César, faute de moyens financiers, va durant une longue période de sa vie pratiquer une sculpture fondée sur l'usage du déchet et de l'objet de récupération: chutes de découpes de tôles d'acier, boulons, tuyaux, par exemple, qu'il va assembler en les soudant, plus précisément avec la technique de la soudure à l'arc (soudure électrique pratiquée avec une électrode et très simple de mise en œuvre). C'est cette sculpture ouverte à d'autres moyens qui va faire école, ce qui est important en ce sens que l'ouverture pratiquée par César va rénover, au moins pour partie, la sculpture qui lui est contemporaine et contribuera à engendrer tout un courant de sculpture de fer et d'acier, tant figurative que non figurative. Il s'agit donc d'une sculpture qui se réalise autrement que selon une tradition où le projet dessiné, pour aboutir à la réalisation de l'œuvre, passe par le modelage de maquettes en terre ou en plâtre, puis par un modèle à l'échelle réelle, puis par un moulage à l'échelle réelle et une coulée de fonte d'acier ou de bronze, parmi d'autres possibilités. L'autre technique



▲ *« Pouce » (1965, bronze poli), l'expo César au Centre Pompidou*

traditionnelle que ne pratiquera pas César est celle de la taille directe de la pierre ou du bois.

Le contexte de développement de l'œuvre de César

Lors de la première moitié du vingtième siècle ont surgi d'autres pratiques que la sculpture, en tant que catégorie artistique, a absorbées, dont notamment celles de l'assemblage d'objets ou de déchets de l'industrie. Ainsi, la créativité de César prend place dans un contexte où se sont développées et installées dans le paysage artistique les pratiques des dadaïstes, celles de Picasso, celles liées au Surréalisme, pratiques où plane plus ou moins explicitement l'esprit de Duchamp. Cet esprit, duchampien qui redéfinit réellement le concept d'art ne touche guère aux formes mais davantage aux postures des artistes, et l'influence de Duchamp se fera plus radicale après les années soixante avec l'émergence de ce que fut l'Art Conceptuel. Peut-être est-ce davantage du côté de Giacometti, de Picasso et de Germaine Richier qu'il faut chercher des antécédents ou des précédents formels à l'œuvre de César. En tant que sculpteurs ou pratiquant cet art de la sculpture et bien que modernes et même d'avant-garde, ils sont restés dans les limites d'une figuration inventive libérée de la seule imitation imitative, ce que va également et globalement faire César, car son œuvre est avant tout figurative en même temps qu'en partie fondée sur le principe du «ready made» duchampien (avec par exemple les compressions de voitures lorsque l'artiste - démiurge désigne telle ou telle de celles-ci comme étant œuvres d'art). L'assemblage par soudage est également

> César, faute de moyens financiers, va durant une longue période de sa vie pratiquer une sculpture fondée sur l'usage du déchet et de l'objet de récupération: chutes de découpes de tôles d'acier, boulons, tuyaux, par exemple, qu'il va assembler en les soudant, plus précisément avec la technique de la soudure à l'arc.



▲ *«Esturgeon» en fer forgé et soudé (1954)*

l'un des fondements du travail de César. S'ajoute à ces pratiques de l'assemblage la série des «Expansions», ce sont des coulées contrôlées de résine de synthèse qui se définissent artistiquement comme une opération taxinomique fondée sur le détournement d'une technique qui n'a rien à voir avec l'art. Ici, l'esprit de l'œuvre est de manière sous-jacente, davantage duchampien que ne le fut globalement l'œuvre de César: est désigné comme art le phénomène de l'écoulement pâteux de la résine en une forme informe (non figurative) issue d'une opération de détournement. Ainsi en fut-il d'un certain nombre de propositions de Marcel Duchamp. Avec ces Expansions, César va de l'avant en désignant comme art le simple produit d'une technique; cependant, en même temps, et c'est une sorte de marche arrière qu'opère César vers une simple figuration, il conduit certaines Expansions vers des figures, corporelles par exemple. Il s'agit là d'un acte qui définit bien César comme hésitant sans cesse entre figuration et objet tel qu'en lui-même existant par ce qu'il est dans le cadre de la technique, par exemple la compression des voitures ou l'expansion des mousses polyuréthanes. Ainsi peut-on dire que César inscrit sa pensée créatrice en balance, entre une figuration libérée de mimer le réel et une œuvre désignée



▲ *Chauve Souris (1954)*

comme telle par le regard et la volonté de l'artiste. Cependant, César ne peut être associé à l'Art Conceptuel, d'une part celui-ci s'étant avant tout défini comme «homo faber», un manuel qui utilise une matière première qu'il va chercher ici et là selon ce dont il a besoin, dans les casses de voitures, dans les récupérations de ferraille, dans l'accumulation d'objets, à l'instar de son ami Arman, ou dans les possibilités offertes par les résines de synthèse. Les Compressions sont quelquefois, en même temps, des Accumulations, car César cherche à développer le principe de base de la Compression en soumettant à la compression mécanique d'autres choses que les voitures: ce sont les cagettes, par exemple, ou encore la voiture compressée/écrasée en forme d'objet mural plat. César est un artiste à l'œil éveillé qui sort donc du cadre traditionnel de la sculpture pour en réinventer les matières premières, et c'est en cela que son œuvre intéresse la modernité, en cette capacité de mettre en œuvre le déchet industriel ou des techniques destinées à tout autre chose qu'à produire des œuvres d'art.

Un académisme revisité?

L'exposition du Centre Pompidou permet une approche assez exhaustive de l'œuvre et en même temps de mettre celle-ci en perspective dans le contexte de la modernité et de la contemporanéité. Cette œuvre est essentiellement faite de figures humaines ou animales stylisées, constituées de pièces de métal soudé, acier ou bronze, ou d'objets issus des pratiques industrielles du recyclage, utilisés tels quels ou comportant une intervention de l'artiste. Les Expansions, pour une part d'entre elles, sont simplement des coulées de résine dont l'artiste accompagne l'écoulement, fasciné par un surgissement de formes et de matières, comme il l'est par la matière première de ses sculptures soudées qui relèvent de l'art de l'assemblage. D'autres résines relèvent, comme le pouce de l'artiste, décliné de nombreuses fois en différentes

César est un artiste à l'œil éveillé qui sort donc du cadre traditionnel de la sculpture pour en réinventer les matières premières, et c'est en cela que son œuvre intéresse la modernité, en cette capacité de mettre en œuvre le déchet industriel ou des techniques destinées à tout autre chose qu'à produire des œuvres d'art.



▲ *«Le Centaure» (1983, plâtre et matériaux divers). Hommage à Picasso.*

dimensions, d'un art du moulage tout à fait traditionnel, ne serait-ce, peut-être, le contexte de l'époque où la lecture de cette œuvre de César s'inscrit dans le cadre de ce mouvement artistique français appelé Nouveau Réalisme, celui-ci étant plus ou moins un avatar local du Pop'Art américain que plusieurs contemporains de César vont bien davantage rejoindre, tel Arman ou tel Marial Raysse, parmi d'autres qui partiront faire carrière à New York où le marché de l'art est infiniment plus puissant qu'à Paris.

La création de nombreuses figures animales ou humaines, bien que témoignant de l'attrait de César pour des matériaux alternatifs susceptibles de revitaliser la sculpture, apparaît aujourd'hui comme étant des œuvres des plus traditionnelles dans leur esprit: figures qui se conjuguent avec une matière et un matériau inhabituels en une création trop courte en perspectives.

A trop en faire

L'art et son commerce ne vont pas toujours de pair et le second affecte le premier. Dans la génération de César, ses amis et collègues ont quelquefois abusé ou mésusé de la reproductibilité de l'œuvre. Cette reproductibilité sans limites est un phénomène inscrit dans l'époque de l'explosion de la grande consommation et indéniablement cette reproductibilité ne fait pas toujours bon ménage avec le concept d'œuvre unique qui a fondé et défini le musée. Des artistes comme Vasarely, Arman, Venet, Buren, parmi d'autres, ont ainsi déprécié leur création en une démultiplication antinomique avec le principe même de l'unicité sur lequel reposait leur création. La société de consommation demande un renouvellement constant et rapide de toute production et produit. Et l'artiste-artisan



▲ *Les compressions des années 1961 et 1962 (dont «Yellow Buick» et «Zim»)*

qui se met sur le terrain de la grande consommation se condamne à réaliser des œuvres-productions dont le renouvellement est extrêmement limité, trop sans doute pour maintenir l'intérêt du collectionneur-consommateur et du marché. La création de nombreuses figures animales ou humaines, bien que témoignant de l'attrait de César pour des matériaux alternatifs susceptibles de revitaliser la sculpture, apparaît aujourd'hui comme étant des œuvres des plus traditionnelles dans leur esprit: figures qui se conjuguent avec une matière et un matériau inhabituels en une création trop courte en perspectives. Parmi les poules en fer soudé, de toutes tailles, dont César a inondé son marché, cette figure animale se lasse d'elle-même comme le monde de l'art se lasse: avoir vu une poule de César, c'est comme avoir vu une Compression, c'est les avoir toutes vues, ou presque. Or l'esprit de la collection, en quelque domaine qu'elle se constitue, reste bien fondé sur la rareté des pièces rassemblées. Il y aurait peut-être un hiatus entre l'objet de consommation de masse, périssable, diffusé par la grande distribution et la volonté de pérennité de l'objet d'art. L'œuvre de Vasarely s'est ainsi noyée sous la quantité de ses reproductions, qui plus est étaient à très bon marché.



▲ *Poule à Limes (1981)*

Beaucoup des œuvres de César étant issues de la récupération et de l'assemblage de chutes de métaux peuvent aujourd'hui se percevoir comme relevant du monde décoratif avec tout ce qu'il véhicule comme figures stylisées en même temps que populaires. Les boutiques d'objets décoratifs regorgent depuis des lustres d'objets-sculptures montés éventuellement en lampes, tout comme il en est avec les expositions de quartier où l'art est plutôt un loisir et une pratique d'amateurs qu'un métier. Le Centaure, sculpture conçue en hommage à Picasso, dont un exemplaire trône en permanence à deux pas de Saint Germain des Prés, n'apparait guère comme une œuvre dont la capacité d'ensemencement perdure, juste une figure stylisée. De même la multiplication à l'infini des Compressions, grandes ou petites, voire minuscules, conduit à les percevoir comme noyées dans leur dimension commerciale, objets dont l'essence créative se noie dans la quantité. Et puis il y a ce fameux César de bronze, une compression «de poche» qui sert toujours et encore de trophée remis chaque année lors des Césars du Cinéma. Ce trophée témoigne de cette réussite médiatique de l'artiste, réussite qui déplace l'objet d'art vers l'objet médiatique, peut-être trop médiatique. ■

Bibi Khânom, première femme satiriste d'Iran

Rahâ Ekhtiâry

Au cours des derniers siècles, l'ignorance, la misère, l'analphabétisme, certains éléments culturels, le manque d'hygiène et la pauvreté ont constitué des entraves à l'épanouissement de la femme iranienne. Cependant, la seconde moitié du XIXe siècle a été témoin d'une expansion sans précédent de l'idée de la défense des droits des femmes par certains intellectuels et écrivains iraniens. C'est à cette époque que sort de l'ombre Bibi Khânom Astarâbâdi, une femme éclairée qui prend fait et cause pour les femmes dans son livre intitulé *Les Imperfections des Hommes*[1], réplique sarcastique et spirituelle au pamphlet misogyne *L'Education des Femmes*[2] écrit par un écrivain anonyme. Elle y défend des idées réformatrices et progressistes face aux injustices subies par les femmes.



▲ *Peinture de Bibi Khânom par son petit-fils*

Condition féminine et antiféminisme

Le XIXe siècle en Iran est une époque sombre et austère pour l'ensemble de la population de ce pays. Les femmes y subissent d'importantes discriminations, sont privées de tout droit civique, et n'ont aucune participation active dans la société. Pendant la Révolution constitutionnelle de 1906, elles luttent aussi bien aux côtés de leurs camarades révolutionnaires que de façon autonome. Elles fondent des associations comme la Ligue pour le droit des femmes et créent une presse féminine. Elles fondent également des organisations collectives d'éducation, des clubs; elles rédigent des textes et des chartes pour réclamer des droits et des institutions propres. Les partisans de la révolution, qui expriment d'abord une attitude favorable à la manifestation des revendications féministes, manifestent par la suite une hostilité farouche. On ferme alors les clubs des femmes, on discrédite leurs actions politiques, on se moque de leurs demandes et on réaffirme l'inégalité entre les sexes. Cette tendance est accompagnée de l'apparition d'une littérature antiféministe, dont *L'Education des femmes* écrit en 1880 par un auteur anonyme qui serait en réalité un prince qâdjâr. En voici un extrait: «*Si le mari prend la main de sa femme et la jette dans le feu, la femme doit la prendre comme une roseraie, un jardin et un verger; et la transgression de l'ordre du mari, même à la mesure d'un souffle, est interdite parce qu'une désobéissance*

momentanée a un an de répercussion.» Le prince qâdjâr conseille aux femmes de ne jamais se plaindre de leur mari ni de le froisser. Il leur donne des conseils sur la bonne façon de parler, de marcher, de s'habiller et leur déconseille le maquillage. Il exprime aussi une inquiétude manifeste à propos de la solidarité existant entre les femmes. Une étude minutieuse de *L'Education des femmes* montre que les femmes contemporaines à l'auteur n'étaient pas aussi soumises et obéissantes qu'il le souhaitait. Le but de l'œuvre, marquée par un ton réprobateur, n'est pas de plaider pour une équité homme-femme, mais plutôt de contester l'aspiration des femmes à l'égalité et la liberté. Il est aussi conscient que son œuvre va provoquer l'indignation féminine.

A l'époque, l'horizon de la grande majorité des femmes se limitait au foyer et à son "intérieur" (*andarouni*), l'extérieur étant essentiellement le domaine des hommes. La misère culturelle était générale et par conséquent, la violence parfois la séquestration des femmes par les hommes était courante. L'inquiétude des hommes en général et du prince qâdjâr en particulier de voir cette situation remise en cause se dénote dans cette œuvre. Car les femmes qui y sont décrites revendiquent leurs droits et protestent contre l'attitude de leurs maris. Face à cela, l'auteur exprime son désir de voir apparaître une nouvelle génération de femmes soumises. Il conseille aux hommes de donner ce livre à leurs filles à la fin de leurs études au *maktabkhâneh*, école traditionnelle de l'époque.

Dans *L'Education des femmes*, ces dernières sont rabaissées au rang d'objets, qui n'existent que pour servir leur mari. C'est aussi de la femme que proviennent tous les malheurs de la société et de la famille. Une contradiction majeure pèse néanmoins sur l'argumentaire de l'auteur, qui met l'accent sur les difficultés et les peines qui attendent les hommes après le mariage, mais se dit aussi convaincu que le mariage est nécessaire pour la vie d'ici-bas et pour l'Au-delà. Il invite également les femmes à éviter toute frivolité, mais se montre sensible à leur beauté et les enjoint à s'apprêter dans le cadre conjugal. Toute caractéristique tend à être un défaut si elle est l'apanage d'une femme, et une qualité si elle est celui de l'homme. Il souligne aussi que «*la laideur et la beauté ne sont pas le motif de l'affection*.» Il préfère ainsi une femme obéissante à une belle femme: « […] *la laideur vaut mieux qu'une beauté incompatible.*» Il souligne aussi les bons côtés de la laideur féminine: «*La raison pour laquelle les femmes laides sont heureuses dans leur mariage est qu'elles ne se reposent pas uniquement sur leur beauté, et qu'elles compensent leur laideur par des bienfaits, et cela crée de l'affection*.» Même si la femme est belle, elle perdra progressivement de son attrait. Par conséquent, les femmes doivent se maquiller, se farder et mettre du khôl,

> Pendant la Révolution constitutionnelle de 1906, les femmes iraniennes luttent aussi bien aux côtés de leurs camarades révolutionnaires que de façon autonome. Elles fondent des associations comme la Ligue pour le droit des femmes et créent une presse féminine. Elles fondent également des organisations collectives d'éducation, des clubs; elles rédigent des textes et des chartes pour réclamer des droits et des institutions propres.

mais avec modération: «*En Europe, le fond de teint, la céruse, l'extravagance en matière de maquillage ne sont pas des choses courantes. Il est certain que la création de Dieu est meilleure que les artifices*.» Quoi qu'il en soit, la femme doit toujours s'adapter à son mari, et se voit dénier toute liberté d'action: «*Certains hommes aiment les vêtements*

La Révolution Constitutionnelle en 1906 marque une nouvelle étape dans l'histoire de l'émancipation des femmes iraniennes. Les femmes et les hommes écrivains influencés par le libéralisme et la social-démocratie se révoltent contre l'exploitation de la femme et revendiquent la définition de leurs droits sociaux et politiques. Parmi ces écrivains, Bibi Khânom se distingue par son ton fort et sans circonvolutions, un ton qui ne sied pas à la presse quotidienne.

courts et d'autres aiment les vêtements longs. Selon leur préférence, une femme doit revêtir un vêtement court ou long.»

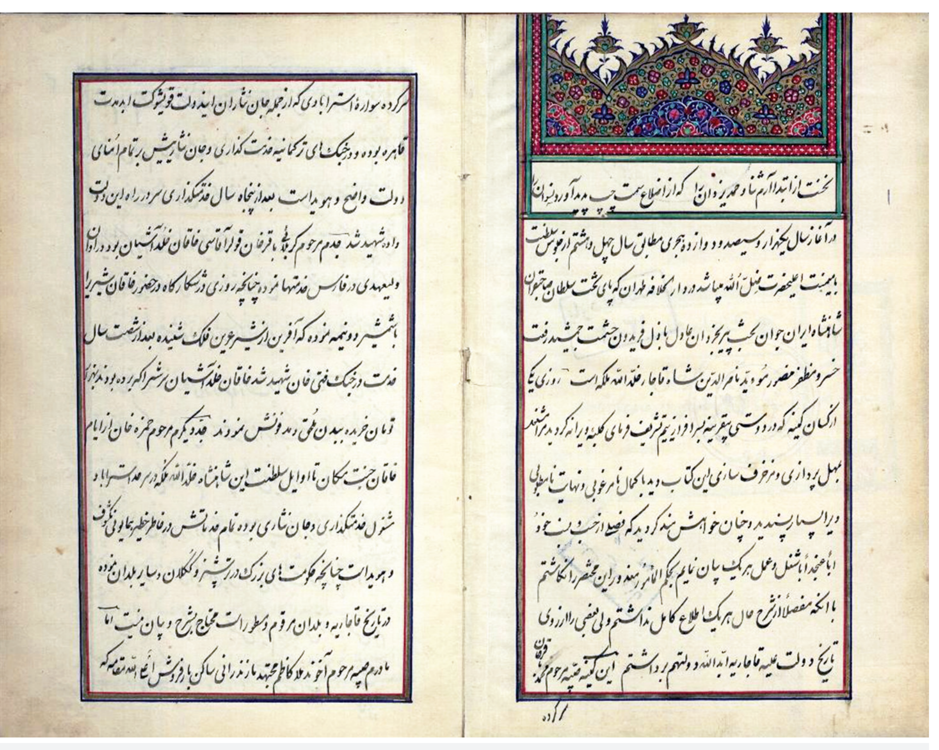
Pour justifier ses opinions et défendre ses idées antiféministes, l'auteur de *L'Education des femmes* se sert de poètes et hommes de lettres comme Saadi et Hâfez. Il insiste sur le fait que la dignité de la femme dépend de l'amour que lui porte l'homme; la dévalorisation de la femme en elle-même étant naturelle: «*La valeur et le mérite de la femme résident dans l'affection que lui porte un homme, même si la femme est la fille d'un riche et que l'homme est un mendiant.*»

Le défi lancé par Bibi Khânom

Femme éclairée, Bibi Khânom exprime ses idées au travers de ses écrits et actions. Contrairement à l'écrivain de *L'Education des femmes* qui choisit l'anonymat, elle se présente et donne au lecteur des informations biographiques précises. Son père, Mohammad Bâqer Khân Astarâbâdi est un notable d'Astarâbâd, près de Gorgân. Sa mère, Khadijeh Khânom, plus connue sous le nom de Mollâ Bâji, est l'une des amies de Shokouh-ol-Saltaneh, femme de Nâssereddin Shâh. Elle est éduquée et chargée de l'éducation des filles de la cour de Nâssereddin Shâh. À l'âge de 22 ans, elle se marie avec Moussâ Khân Vaziri, un officier.

A l'époque, *Les imperfections des hommes* ne sont pas le seul ouvrage écrit par une femme et publié. Dans de nombreux journaux de l'époque constitutionnelle dont *Sour-e-Esrâfil, Mosâvat, Habl-ol-matin* et *Irân-e-no*, des lettres de femmes concernant leurs problèmes, notamment les difficultés du mariage, sont publiées. Mais *Les imperfections des hommes* a la particularité de s'adresser aux femmes en parlant sans ambages des problèmes liés aux épouses temporaires, au concubinage, et aux différentes injustices dont sont victimes les femmes. De prime abord, Bibi Khânom semble envier la femme européenne et croit à un savoir-vivre régnant dans ces sociétés, ce qui la pousse à exhorter la société iranienne à suivre l'exemple.

La Révolution Constitutionnelle en 1906 marque une nouvelle étape dans l'histoire de l'émancipation des femmes iraniennes. Les femmes et les hommes écrivains influencés par le libéralisme et la social-démocratie se révoltent contre l'exploitation de la femme et revendiquent la définition de leurs droits sociaux et politiques. Parmi ces écrivains, Bibi Khânom se distingue par son ton fort et sans circonvolutions, un ton qui ne sied



▲ *Une page du manuscrit* Ma'âyeb-o-redjâl*, écrit par Bibi Khânom Astarâbâdi en 1894.*

pas à la presse quotidienne. Par conséquent, *Les imperfections des hommes* circulent de façon clandestine pendant plusieurs années.

La trame narrative de cet ouvrage est similaire aux essais éthiques de l'époque, qui commencent par faire l'éloge de Dieu ainsi qu'un hommage au Prophète et aux douze Imâms. Ils donnent ensuite des informations sur l'auteur, la date et la raison de la composition d'un tel ouvrage. Chez Bibi Khânom, le ton change cependant rapidement: avec une ironie piquante. Elle remet en cause les croyances populaires et les préjugés sans fondement, et critique l'autorité patriarcale, en mettant en valeur celle de la femme: «*Mes sœurs croyantes! Acceptez ces conseils tant que votre mari est pieux et vertueux et qu'il ne se rebelle pas contre l'ordre divin et se comporte aimablement avec sa femme… S'il n'a pas ces qualités, il est préférable de vous en libérer le plus vite possible…*»

Du Coran, elle avance une interprétation différente et donne une autre dimension à la théologie. Bibi Khânom cherche ainsi à s'affranchir de certaines interprétations patriarcales des textes sacrés, pour en proposer sa propre lecture: «*Selon les versets coraniques, bien que les hommes bénéficient d'une certaine prépondérance vis-à-vis de la femme, aucun homme n'est mieux considéré que la femme ni aucune femme*

> Bibi Khânom parle sans gêne, avec franchise. Elle n'hésite pas à mentionner sans détours des faits ou des réalités sociales que la culture iranienne de l'époque soumet au tabou. Il ne s'agit pas pour elle de choquer ou de briser ces tabous, mais plutôt de les exprimer avec clarté.

que l'homme. Marie et Zahra (que la paix soit sur elles), Asieh et Khadija sont des femmes; Pharaon, Hâmân, Shemr et Sanaan sont des hommes… Les affaires du monde d'ici-bas sont relatives.»

Le style général des *Imperfections des hommes* est un mélange de deux ouvrages, *L'Education des femmes* et *Adâb Nâsseri* ("Les usages Nâsseri"). Ce dernier ouvrage est écrit par Ebrâhim Hassan Khân Khalvati à la demande de Mohammad Hassan Khân Etemâd-os-Saltaneh, et s'adresse aux jeunes hommes. La première partie est consacrée aux péchés des supposés intellectuels de l'époque, tandis que la seconde est consacrée à des conseils et maximes où sont explicités la nature des qualités et des défauts humains. Bibi Khânom cite cet ouvrage à plusieurs reprises en l'avalisant. A l'inverse, sa pensée se structure contre l'auteur de *L'Education des femmes*, qu'elle ne manque pas de citer pour le critiquer. Outre leur vision différente sur les femmes, l'auteur de *L'Education des femmes* fait par exemple l'éloge des femmes européennes face aux femmes iraniennes. Elle met notamment en valeur le comportement des Européens avec leurs épouses et critique la culture et la conception iraniennes: «[…] *Ils (les hommes européens) ne frappent pas les femmes même avec une fleur… au contraire, ils respectent les femmes plus que les hommes.*» ou «*Selon des histoires et des récits de voyage, toutes les femmes vertueuses* [en Europe]*, bien élevées et savantes s'assoient avec des hommes étrangers à la même table […], mais les femmes iraniennes sont uniquement occupées aux travaux de ménage et à servir, surtout les servantes.*»

L'individualisme, chez Bibi Khânom, a un sens sociologique et l'accent est mis sur l'autonomie de l'individu vis-à-vis des règles imposées par des hommes tels que l'auteur de *L'Education des femmes*. Bibi Khânom est en quelque sorte à l'avant-garde de l'individualisme du XXe siècle.

L'une des différences remarquables entre *Imperfections des hommes* et *L'Education des femmes* est l'originalité de la seconde. Selon Bibi Khânom, aucun ouvrage n'a été auparavant écrit qui pourrait être une source d'inspiration pour les femmes. La langue et le ton novateurs pratiqués tout au long de l'essai sont aussi remarquables. Avant Bibi Khânom, les femmes avaient tendance à utiliser un certain "jargon" particulier à leur société fermée et de ce fait, on peut parler d'une littérature très typée. Ce n'est qu'à partir des années 1920 que les littératures masculine et féminine essaieront de trouver un langage commun pour des pourparlers. A cet égard, la langue littéraire de Bibi Khânom est novatrice. *Les Imperfections* sont un essai dont la langue est en transition entre un jargon typiquement féminin et une langue littéraire commune aux deux sexes.

À cette époque-là, la société féminine est fermée. Les femmes se vengent de leur soumission forcée par une forte solidarité féminine. Leur société est active et parfaitement interdite aux hommes. C'est dans un tel contexte qu'apparaît la figure de Bibi Khânom, qui permet une certaine ouverture et introduit un dialogue qui contribue fortement à faciliter les revendications féminines et préparer l'émancipation.

Bibi Khânom parle sans gêne, avec franchise. Elle n'hésite pas à mentionner sans détours des faits ou des réalités sociales que la culture iranienne de l'époque soumet au tabou. Il ne s'agit pas

pour elle de choquer ou de briser ces tabous, mais plutôt de les exprimer avec clarté. En outre, à l'époque, cet essai était uniquement adressé aux femmes. Cependant, l'audace dont elle fait preuve dans sa description sans fard de la réalité constitue un témoignage de cette période de transition qui voit les femmes commencer à sortir de leur enfermement. Cet essai met en lumière le processus de cette évolution à une période où les Iraniennes découvrent la nécessité de conquérir une identité sociale et politique plus visible, ainsi que leur indépendance d'êtres humains. Bibi Khânom s'adressait d'ailleurs aussi, mais dans une moindre mesure, aux hommes et souhaitait susciter en eux une prise de conscience quant à la condition féminine.

Aux femmes soumises et résignées, Bibi Khânom conseillait le divorce malgré le blâme social encouru par cet acte. Le fameux proverbe: «*Une femme entre dans la maison conjugale avec sa robe de mariée blanche et en ressort dans son linceul blanc.*» explique bien l'extrême soumission que la société attendait d'une femme. Bibi Khânom conseillait de mettre fin à un mariage sans respect mutuel et prônait le divorce auprès des femmes maltraitées et humiliées par leur mari à une époque où la polygamie était la règle et les lois sociales avantageaient exclusivement les hommes.

Elle projetait à travers l'image du mari iranien la maltraitance des femmes, en soulignant notamment le manque de libertés fondamentales des femmes en raison de traditions patriarcales contraignantes. Elle conseillait aux femmes de se libérer des entraves avant d'être trop âgées et de dépendre entièrement de leurs enfants. Bibi Khânom essayait de mobiliser les femmes et les acheminait vers l'émancipation malgré le risque de réactions violentes, qui auraient pu être le déclencheur d'une révolution politique et culturelle.

L'individualisme, chez Bibi Khânom, a un sens sociologique et l'accent est mis sur l'autonomie de l'individu vis-à-vis des règles imposées par des hommes tels que l'auteur de *L'Education des femmes*. Bibi Khânom est en quelque sorte à l'avant-garde de l'individualisme du XXe siècle. Elle écrit à ce propos: «*Il y a plus de voies et de manières d'être que d'hommes. Chaque individu possède une nature propre et différente des autres. Chaque homme est essentiellement différent de l'autre. Il recherche un*

> Elle a également fondé une des premières écoles pour filles à Téhéran. Mère de sept enfants, dont les plus célèbres sont Ali Naghi Vaziri et le peintre Hassan Vaziri, elle a réellement consacré sa vie à un combat farouche contre l'ignorance et la misère culturelle.



▲*Illustration du livre* Ta'dib-o-nesvân

partenaire et une vie qui lui est propre, et qu'un autre ne désirerait pas.»

La femme iranienne du XIXe siècle était privée de bien de ses droits. La discrimination contre les femmes en Iran était présente un peu partout dans les différentes classes sociales. Elles n'avaient entre autres pas accès à l'éducation et à la scolarisation avec la même facilité que les hommes. Pour Bibi Khânom, l'«esclavage» féminin est aussi tributaire de ce manque désespérant d'autres perspectives de vie: «*La femme est obligée d'être esclave de l'homme. Elle ne connaît et ne se socialise avec personne d'autre que son mari.*»

L'indépendance économique des femmes mariées est un autre conseil de Bibi Khânom et constitue l'une des originalités de son œuvre. La multiplicité des rôles de mère, d'épouse et de citoyenne fait de la femme un acteur important de développement dans une société où l'on néglige les moindres droits des femmes. Elle est persuadée que les considérations socioculturelles rétrogrades influent fortement sur la représentativité de la femme dans les domaines de prise de décision.

Cette vie renfermée la rend mélancolique et dans une attaque contre l'auteur de *L'Education des femmes,* elle revient sur les résultats de cette vision étroite: «*L'auteur considère toutes les femmes comme des servantes et des subalternes, et tous les hommes comme des rois et des dieux.*»

Cette division sociale la révolte, et elle veut modifier la conception traditionnelle du mariage, des relations conjugales, de la carrière et de la position des femmes dans cette société très patriarcale. Elle ne veut plus être disposée à subir les difficultés du mariage et veut davantage de choses, dont l'égalité.

Faisant face à l'auteur de *L'Education* qui s'appuie sur les préceptes islamiques pour justifier les discriminations sexuelles et la logique patriarcale de la domination masculine, Bibi Khânom reprend les mêmes préceptes pour contester les rapports sociaux entre les sexes. Elle fait souvent référence à des versets coraniques et préceptes religieux. Elle démontre dans son ouvrage que l'islam est basé sur la justice et que la polygamie entraînant un risque d'injustice, cette pratique devrait être abandonnée. Son argumentation contre la polygamie se base sur le verset 129 de la Sourate des Femmes:

«*Vous ne pourrez jamais être équitable entre vos femmes, même si vous en êtes soucieux. Ne vous penchez pas tout à fait vers l'une d'elles, au point de laisser l'autre comme en suspens.* [...]»

En tant que musulmane vivant dans une société musulmane, elle se fonde sur les enseignements religieux de l'islam pour exhorter au changement. Elle conseille notamment aux hommes de se baser sur ce verset du Coran qui ordonne explicitement: «[...] *et comportez-vous convenablement vis-à-vis d'elles.*»

L'indépendance économique des femmes mariées est un autre conseil de Bibi Khânom et constitue l'une des originalités de son œuvre. La multiplicité des rôles de mère, d'épouse et de citoyenne fait de la femme un acteur important de développement dans une société où l'on néglige les moindres droits des femmes. Elle est persuadée que les considérations socioculturelles rétrogrades influent fortement sur la représentativité de la femme dans les

domaines de prise de décision.

Elle pense que les hommes dissimulent la réalité et interprètent les ordres divins selon leur bon vouloir. Elle raconte l'histoire d'un homme qui explique à sa femme que tout ce qui est à elle est à lui, car il est son mari. Mais Bibi Khânom précise que cette loi est celle du judaïsme et qu'en islam, ainsi que souvent répété dans les enseignements religieux, les biens d'une femme lui appartiennent en propre.

Dans cette société arriérée où les femmes perdent leur valeur en vieillissant, Bibi Khânom exhorte les femmes à s'efforcer d'être plus indépendantes économiquement. Insistant sur l'humanité de la foi, elle fait allusion à l'islam qui reconnaît l'indépendance financière de la femme et son égalité par rapport à l'homme sur ses biens acquis.

Bibi Khânom avait connu la misère et la pauvreté, et pouvait donc parler en connaissance de cause des souffrances et des problèmes de ces couches de la société. Malgré l'antiféministe ambiant, elle a écrit des articles dans d'importants journaux comme *Tamaddon*, *Habl ol-Matin* et *Majles* pour soutenir le droit des filles à l'instruction. Elle a également fondé une des premières écoles pour filles à Téhéran. Mère de sept enfants, dont les plus célèbres sont Ali Naghi Vaziri[3] et le peintre Hassan Vaziri, elle a réellement consacré sa vie à un combat farouche contre l'ignorance et la misère culturelle.

Bibi Khânom et la satire

Bibi Khânom est également la première femme satiriste de l'Iran de l'époque moderne. Sa critique sociale est basée sur une ironie et un sens de l'humour qui attirent l'attention et suscitent la réflexion. Elle pratique divers procédés de satire, tels que la parodie et l'exagération, parodiant notamment l'argumentaire et le style de l'auteur de *L'Education*.

Dans son article intitulé *Les femmes satiristes et la première satiriste iranienne*[4]. Omrân Salâhi écrit: «*Nous avons quelques sonnets satiriques de Jâleh Ghâem Maghami et Parvin Etesâmi qui sont les poétesses satiristes les plus éminentes.*» (Salâhi, 1381, 52) mais dans le domaine de la prose, il n'y a que Bibi Khânom Astarâbâdi, dont le nom apparaît pour la première fois en tant que première femme satiriste de l'Iran moderne dans *Afkâr-e ejtemâï va siâssi dar âssâr-e montasher nashode-ye ghâdjâr* (*Les idées sociales, politiques et économiques dans les œuvres non-diffusées de l'époque qâdjâre*), coécrit par Homâ Nâtegh et Fereydoun Adamyatt et publié en 1978.

Bibi Khânom est également la première femme satiriste de l'Iran de l'époque moderne. Sa critique sociale est basée sur une ironie et un sens de l'humour qui attirent l'attention et suscitent la réflexion. Elle pratique divers procédés de satire, tels que la parodie et l'exagération, parodiant notamment l'argumentaire et le style de l'auteur de L'Education.

Comme le souligne Omrân Salâhi, Bibi Khânom «*était une femme lettrée et savante et elle avait une bonne écriture et élocution. Elle était sociable et invitait les femmes savantes et érudites dans les assemblées et cercles féminins*.» Dans *Les souvenirs et les dangers,* Mokhber-o-Saltaneh Hedâyat écrit: «*Dans sa jeunesse, elle était jolie, coquette, turbulente, séduisante, elle s'habillait en*

homme, […]»[5].

Dans *Les femmes iraniennes au cours du mouvement constitutionnel*, Abd ol-Hossein Nahid écrit à propos de Bibi Khânom: «*Une de ces femmes intellectuelles et combattantes est Bibi Khânom, l'épouse de Moussâ Khân Mirpanj. Elle a créé l'École des jeunes filles en 1324. Cette école proche de l'ancienne porte de Mohammadieh et du petit bazar de Hâji Mohammad Hassan a fait scandale.*»

Sir Charles Marling, ambassadeur d'Angleterre, présente un rapport sur Bibi Khânom à Edward Garry: «*Aujourd'hui, Monsieur de Hartovigue me raconta une histoire intéressante; la femme d'un de nos serviteurs est la principale inspiratrice d'une ligue féminine qui est essentiellement nuisible. La vérité est que malgré sa caste sociale, cette femme est bien éduquée et il y a trois mois, elle a construit une école pour jeunes filles appartenant aux familles nobles. Ces fillettes ont moins de 14 ans.*»

Remettant en question le rôle de la femme dans la société de son époque, Bibi Khânom inaugure en Iran une forme de féminisme qui s'appuie sur la famille comme pivot central de la société. C'est dans cette perspective qu'elle fonde des écoles pour les filles afin d'améliorer leur savoir-faire en tant que mère et épouse. D'après les féministes de l'époque de Bibi Khânom, «*il y a la relation infantile d'amour à la mère, qui persiste dans l'homme adulte civilisé, qui déborde imaginairement et symboliquement la mère et peut s'épanouir dans les religions de la déesse-mère.*» (Benoit, Morin, Paillard, 1973, 136) Ainsi, Bibi Khânom suit une tradition historique d'amour de la mère et exalte la figure de la femme aimée, que l'on retrouve dans les archétypes iraniens de Leyli, Shirin, Zoleykhâ, qu'elle mentionne. Bibi Khânom et celles qui se sont battues à ses côtés sont les représentantes d'un féminisme iranien. Mais Bibi Khânom surpasse la seule lutte pour les droits, car elle se base sur l'idée que la femme mérite mieux, notamment (mais pas seulement) en tant mère. En considérant la femme dans son contexte familial, elle pose des questions fondamentales quant à la place de la femme dans la société. ■

1. Titre en persan: *Ma'âyeb-o-redjâl.*
2. Titre en persan: *Ta'dib-o-nesvân.*
3. Musicologue, compositeur et fondateur de l'Académie de musique de l'Iran.
4. Salâhi, Omrân, «Zanân-e tannâz vâ nokhostin zan-e tanzneviss-e irâni», Revue annuelle *Golâghâ,* 12e année, 2003.
5. Cité dans *Ibid.* p.53.

Bibliographie:

- Benoit, Nicole. Morin, Edgar. Paillard, Bernard, *La Femme majeure: nouvelle féminité, nouveau féminisme*. Paris, Seuil, 1973.
- Salâhi, Omrân, «Zanân-e tannâz vâ nokhostin zan-e tanzneviss-e irâni», Revue annuelle *Golâghâ,* 12e année, 2003.
- Nâtegh, Homâ. Adamyatt, Fereydoun, *Afkâr-e ejtemâï va siâssi dar âssâr-e montasher nashode-ye ghâdjâr* (Les idées sociales, politiques et économiques dans les œuvres non-diffusées de l'époque qâdjâre), Téhéran, éd. Agâh, 1978.
- Ettehâdieh, Mansoureh, *Injâ Tehrân ast* (Ici, Téhéran), Téhéran, éd. Târikh-e Irân, 1998.

Brouillon

Brumoire

I.

Les dernières vapeurs de l'aube vermillon
Montent dans le bois roux, les rousses brumes.
Notre amour est vaste et d'un si vaste brouillon
Il jette à ma mémoire son écume.

L'hiver bleu du matin jette son aube brune
Auprès de la rivière, au clair rivage
Dont buvant seul toute son eau d'amère prune
J'en sens jusqu'à l'aigreur l'âcre abordage.

L'épine raide et livide, la fleur du sapin
Pèse la glace d'Occident, miroir
Du ciel, des étangs clairs et des soleils éteints,
Du métal, du vent, de l'eau de la poire.

II.

Lointaine âme et tranquille, en ton rêve recluse,
Il neige en novembre dans l'ample firmament ;
La neige chutant infuse
Et le bois, et le ciment.

Quand ces mousses princesses dans leur beau silence,
Garni des lambeaux, sur les toits, miment les nonnes,
Il ressemble, en des rangs que la lenteur ordonne,
Qu'elles s'élèvent vers le lieu de leur naissance. ■

Les larmes de Haniyeh

Saeid Khânâbâdi

L'innocence, la gentillesse, l'enfance, la jouissance, la pureté, l'amour et presque toutes les vertus que les livres de la Morale nous définissent, je les retrouve toutes dans son visage angélique, dans ses beaux yeux ronds et brillants, baignés dans une larme dont l'origine me paraît familière et en même temps inconnue. Elle ne regrette pas son acte d'héroïsme, mais sa joie naturelle se heurte à une tristesse céleste, à une peine douloureuse issue de cette vérité amère et de cette blessure tragique qu'elle devra supporter peut-être pour toute sa vie. Haniyeh a 13 ans, mais son caractère est très différent de celui des adolescentes de son âge. Elle fait preuve d'une maturité intellectuelle, et d'une sagesse tôt développées dans sa grande âme. Les larmes de Haniyeh sont celles d'une héroïne.



▲ *Haniyeh sur son lit d'hôpital*

Ce jour-là, le soleil de leur petit village, dans la province de Kermânshâh, se couche comme les autres jours. L'ombre du soir s'étend sur le village. Personne ne peut deviner l'ampleur de la catastrophe que cette région va subir dans quelques heures. Le père de Haniyeh, un simple ouvrier, subvient difficilement aux besoins de sa famille de trois enfants. Haniyeh est le deuxième enfant de cette famille, Hoda, sa sœur, n'a que 3 ans, et son frère Meysam a quelques années de plus qu'elle. Haniyeh est déjà connue dans le quartier et à l'école comme une jeune fille pleine d'énergie, de motivation, un sens du *leadership*, une source infinie d'affection, et comme la bien aimée de ses parents. Elle est celle qui défend le foyer. Son statut et son attitude font penser au personnage de Nafas dans le nouveau film de Narges Abyar, *Nafas* (*Breath*), qui représentera le cinéma iranien aux Oscars 2018. Elle montre le même héroïsme, le même sens du sacrifice pour préserver la cohésion de la famille, pour protéger son unité, le même amour pour le père de la famille et le même altruisme envers tous les êtres qui l'entourent. Une affection pour toutes les créatures sur la terre. Une sainteté qui enveloppe l'humanité.

La famille a déjà dîné. Haniyeh et sa maman font la vaisselle dans la cuisine de leur petite maison, dont le papa paye difficilement le loyer. Demain matin, elle doit aller à l'école. Elle rêve de ses camarades de classe. Peut-être vont-elles lire, demain, pendant le cours de persan, la célèbre leçon de *Dehghân-e Fadâkâr*, l'histoire réelle d'un paysan iranien qui risque sa vie pour

sauver les voyageurs d'un train, ou cette leçon concernant Shahid Fahmideh, cet adolescent de 13 ans qui se sacrifie pour défendre sa patrie au cours de la Guerre imposée par l'Irak à l'Iran. Elle songe au reste de sa vie, à ses douces rêveries, à ses idées enfantines, à ces beaux moments, à ces rencontres inattendues que la vie lui réserve, comme toutes les filles de son âge. Sa petite sœur de 3 ans dort calmement après avoir joué avec les anciennes poupées qu'elle a héritées de Haniyeh. Le halo d'une vie heureuse entoure la famille, malgré les problèmes financiers. Mais soudainement, un fait terrible bouleverse le cours paisible de la vie de cette famille et de milliers d'autres dans la région.

12 novembre 2017. Il est 21 heures et 48 minutes. Un séisme de magnitude 7,3 fait trembler les villes de la province de Kermânshâh à l'ouest de l'Iran. La maison de la famille de Haniyeh ne résiste pas aux secousses et s'effondre entièrement. La famille est sous le choc pendant quelques secondes. La mère se fraye un chemin parmi les décombres et se réfugie à côté d'un réservoir à pétrole qui prend feu et brûle son visage mais heureusement, elle reste en vie. Le reste de la famille sort précipitamment de la maison. Haniyeh est déjà dans la cour. Elle est saine et sauve. Aucun danger ne la menace plus. Mais elle pense soudain à sa petite sœur Hoda qui dort dans sa chambre. Son amour pour cette petite créature aux cheveux frisés et aux joues potelées la pousse à retourner dans la maison. Elle y entre rapidement. Les murs s'effondrent à ses pieds. Les vitres cassées des fenêtres couvrent le tapis. Le plafond claque, et une poussière noire aveugle ses yeux. Elle trouve enfin sa sœur qui pleure et crie dans ce chaos. Haniyeh l'embrasse, la prend dans ses bras, et se dirige vers la sortie. Il ne lui reste que quelques pas pour se jeter dans la cour. Mais brusquement, une poutre du plafond se décroche et tombe sur son dos. Les voisins prennent Hoda. Mais Haniyeh ne peut plus bouger. Elle ne se souvient plus du reste. Lorsque Haniyeh se réveille, elle se trouve sur un lit de l'hôpital Taleghâni de Kermânshâh. Elle essaie de se lever. Un sentiment étrange l'envahit. Une impression de ne rien sentir. Une douleur de ne pas avoir de la douleur. Elle n'arrive pas à bouger ses pieds. Les médecins disent que sa moelle épinière est endommagée. Mais ils ont quand-même l'espoir de pouvoir aider Haniyeh, à condition que la famille puisse payer les lourds frais du traitement.

Le séisme a tout pris à cette famille. Le père a perdu son travail et depuis quelques semaines, malgré sa misère et ses propres blessures au pied, fréquente les hôpitaux afin de fournir l'argent nécessaire pour guérir les membres de la famille, pour leur trouver un abri, pour nourrir ses enfants.

Immobile sur le lit de l'hôpital, Hanieh embrasse parfois sa sœur. Elle joue parfois avec sa poupée qui l'accompagne sur le lit. Haniyeh se met parfois à pleurer. Ses yeux ronds et brillants sont baignés dans des larmes dont l'origine me paraît familière et en même temps inconnue. Elle ne regrette pas son acte d'héroïsme, mais sa joie naturelle se heurte à une tristesse céleste, à une peine douloureuse issue de cette vérité amère et de cette blessure tragique qu'elle devra supporter peut-être pour toute sa vie. Haniyeh n'a que 13 ans. Le reporter de la radiotélévision iranienne lui demande:

- *Quel est ton souhait maintenant, chère Haniyeh?*

- *Que notre famille soit de nouveau rassemblée sous un toit.*

- *Et tu veux que cette maison soit comment?*

Haniyeh dit:

- *Je veux seulement que notre nouvelle maison soit parasismique!...* ■

Je suis méchante*

Faribâ Vafi

Traduit par
Zahrâ Hâdjibâbâï

«Tu es une très jolie fille.»

Je dis cela à ma fille âgée de quatre ans. Elle gonfle les joues et s'approche de moi de façon à ce que mes doigts restent sur ses cheveux.

«Pourquoi?»

Ma fille me demande mille fois par jour: «Pourquoi?» et moi, qui ai fait tout ce que j'avais à faire, moi qui ai déjeuné, qui n'ai rien d'autre à faire en ce moment, aucun problème, je lui dis:

«Et bien parce que ton nez est aussi petit qu'une noisette.»

«Pourquoi une noisette?»

Je ne compare à rien ses yeux et ses oreilles, pour qu'elle arrête de me poser des questions.

«Je suis intelligente?»

Elle veut que je réponde à la place de sa grand-mère:

«Oui.»

«Pourquoi?»

«Lève-toi et va chercher le coupe-ongles dans le tiroir pour que je te coupe les ongles.», lui dis-je.

Elle s'est levée, mais elle n'est pas partie.

«Mais qu'est-ce que j'ai fait pour que tu dises que je suis intelligente?»

Je ferme les yeux et ordonne:

«Le coupe-ongles!»

Ma fille est habituée aux paroles douces comme au lait et à son œuf quotidien.

Il arrive que je lui dise ces mots le soir, au milieu d'un jeu ou lors de sa toilette.

Si un jour j'oublie de les lui dire, elle vient s'asseoir près de moi comme une caille et regarde fixement ma bouche et mes lèvres.

Certains jours, je suis nerveuse. Je n'ai pas la tête à ce que je fais. J'apporte rapidement le repas aux enfants pour m'isoler dans un coin, loin de tous.

Dans ces moments, le moindre bruit me dérange. Je perds facilement mon attention et les rides entre mes sourcils deviennent plus profondes que jamais.

Ma fille ne s'est pas encore endormie. Je lui demande d'aller au lit. Elle va au lit sans faire de bruit.

Elle s'est habituée à ce que j'étende la couverture sur elle, de façon à ce que ses cheveux volent dans le vent de l'édredon.

J'étends la couverture sur elle et je la laisse.

J'éteins la lampe. Le téléviseur est allumé. J'appuie la tête contre l'oreiller et j'oublie tout. Du temps passe. Le film est fini. Je zappe sans but. Ma fille s'approche doucement de moi à quatre pattes et reste dans la même position. Je la regarde. La lumière de télévision éclaire une partie de son visage. Sa lèvre inférieure pend. Elle bredouille:

«Je suis un bœuf, un âne. Je suis méchante, sans honneur…» Le dernier mot, elle l'a appris aujourd'hui. Elle répète de nouveau: «Je suis un âne, méchante, méchante, un âne…»

Je regarde son visage rond, ses joues lisses et les larmes coulées de ses yeux. Je plie ses doigts un par un.

«Tu n'es pas méchante, tu n'es pas âne, tu n'es pas un bourricot…»

Mais tous ces mots n'ont aucune importance. La magie était dans d'autres mots. Ma fille ne cesse de regarder ma bouche.

«Je t'aime, beaucoup.»

A quatre pattes, de la même manière qu'elle est venue, elle repart vers son lit et s'endort tout de suite. ■

*Vafâ, Faribâ, «Man Badam» (Je suis méchante), nouvelle extraite du recueil *Hattâ Vaghti Mikhandim* (Même quand nous rions), Téhéran, éd. Markaz, 1999.

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

LA REVUE DE TEHERAN

S'abonner en Iran

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- **1 an 50 000 tomans**
- **6 mois 25 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۱/۳۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۲/۶۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- **1 an 260 000 tomans**
- **6 mois 130 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Le dôme de Soltâniyeh par Eugène Flandin



رُوو دو تهران

شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۱۴۷، بهمن ۱۳۹۶، سال سیزدهم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir